MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1973 fascicolo 5/6

SOMMARIO

Anno XXXIV - fascicolo 5/6 maggio-giugno 1973
Spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN

MENSILE

MAGGIO/GIUGNO 1973

5/6

ANNO XXXIV

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

BN CINEMA E SCIENZE DELL'UOMO
a cura di
Giorgio Braga

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00165 Roma, via delle Fornaci, 103
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

CINEMA E
SCIENZE DELL'UOMO

Pluralità delle prospettive
La prospettiva psicologica
Psicologia sociale
La prospettiva semiologica
La prospettiva sociologica
Integrazione non facile

GIORGIO BRAGA

Il modello concettuale

Una specializzazione sempre più spinta della scienza è forse un male necessario. Ciò provoca insoddisfazione fra quanti non hanno rinunciato ad un ideale umanistico, e — quel che è più grave — orienta gran parte della ricerca verso problemi a breve termine; fenomeno particolarmente dannoso in quelle scienze, come quelle del comportamento umano, nelle quali non sono state consolidate adeguate teorie generali. Il che poi — per reazione — provoca l'intrusione di teoriche, che sono più espressione di desideri, che dottrine con basi empiriche adeguate.
Come reagire a ciò? Il primo modo parrebbe essere quello di una unificazione della scienza stessa. Ed una unificazione su basi fisicaliste, è stata la massima aspirazione del movimento neo-positivista, con esiti non certo brillanti. Alcuni studiosi, come il Piaget, ritengono addirittura impossibile un'unità sostantiva, in quanto le diverse scienze si controllerebbero a vicenda, entro un circolo che parte dalle discipline logico-matematiche per quelle fisiche e quelle biologiche alle psicologiche e sociologiche, le quali — a loro volta — sono la premessa al pensiero logico-matematico. L'unificazione si ricerca — oggi — soprattutto nel metodo. Ed in tale direzione la più promettente espressione è data dalla « teoria dei sistemi », che consiste nel ricercare modelli generali, i quali possano fornire modelli esplicativi entro le più diverse discipline. Così si vengono contrapponendo: sistemi in semplice equilibrio con sistemi capaci di autocontrollo; sistemi chiusi a sistemi aperti; sistemi capaci e non capaci di riprodursi, ecc. Questa considerazione è interessante, in quanto tutti gli studiosi della comunicazione umana e sociale, e quindi anche gli studiosi del cinematografo in quanto comunicazione, iscrivono le proprie ricerche entro un sistema a due livelli, l'uno di azioni forti, da un punto di vista energetico, l'altro di azioni deboli, fra cui le comunicazioni.
La distinzione fra due livelli di comportamento, raggruppa da un lato le interazioni e le azioni rivolte verso l'ambiente, e dall'altro lato le comunicazioni, le percezioni e le rappresentazioni. Questa distinzione non è però accettata da tutti gli studiosi del comportamento; così gli psicologi sostenitori del comportamento più rigido, o così i sociologi con tendenze olistiche, ostili alle teorizzazioni analitiche. Nella scia dell'interazionismo simbolico, chi scrive ha sempre sostenuto tale distinzione come

[1] G. Braga, *Comunicazione e Società* (Milano, 1961) e *La Comunicazione sociale* (To-

utile e se ne è servito nelle proprie indagini [1]. Ma ben più numerosi sono coloro che applicano la distinzione su due livelli senza averne lucida coscienza, solo perché essa permette di chiarire molti fenomeni, altrimenti inestricabili. D'altra parte, operare entro un sistema a due livelli di comportamento è compatibile con numerose e svariate scuole, entro le più diverse discipline.
L'impostazione così messa in evidenza, offre numerosi vantaggi. Viene, anzitutto, assicurata alla dimensione simbolica un proprio preciso spazio, nella creazione di affinità psichiche, intersoggettive e sociali; per cui è possibile un mondo virtuale distinto dal mondo oggettivo, formato dai campi psichici, cognitivi ed emotivi, fra loro intersecantesi e correlati entro quello che usiamo indicare come campo culturale.
Inoltre ciò ci permette di comprendere come i vincoli energetici limitino assai meno il mondo virtuale della cultura che non quello oggettivo del biologico, dell'economico e del politico. Per cui si possono raffigurare schemi virtuali di azione a fianco delle azioni già sperimentate: schemi fondati sopra le esperienze del passato e che anticipano il futuro, attraverso la previsione, così da permettere processi decisionali fra più alternative. Non solo, ma la comunicazione, come espressione dell'immaginario permette soddisfazioni vicarie all'azione con un'espansione della personalità oltre ai limiti dell'azione stessa. Quando non si giunge ad una scomposizione dell'esperienza da natura, per estrarne forme nuove, rappresentanti le operazioni logiche e matematiche oppure, all'opposto estremo, espressioni artistiche.
Il modesto impegno energetico nelle comunicazioni, ci fa — infine — comprendere come quando comunicazioni ed azioni vengano a contrasto, siano queste ultime ad avere la meglio. Le comunicazioni potranno così plasmare e canalizzare le azioni, ma non suscitarle dal nulla.
Lo schema non deve, però, essere talmente rigido da farci ignorare le situazioni intermedie: forme fortemente significanti di processi prevalentemente energetici, come la moda nei confronti del vestire; comunicazioni che danno origine ad azioni, attraverso riflessi condizionati, senza il tramite di strutture cognitive.

rino, 1969). Si noti che un sistema a due livelli è parimente utilizzato dal fisiologo, quando distingue il sistema nervoso da quello muscolare, e dall'ingegnere che distingue un sistema di controllo cibernetico dai macchinismi, che effettuano le operazioni ad alta energia.

Tre prospettive

La comunanza dell'oggetto non basta a creare una nuova disciplina. Eppure l'illusione che ciò sia possibile è ricorrente ogni qual volta un fenomeno complesso si impone all'attenzione degli studiosi. Così è avvenuto per il cinematografo, quando nel 1946 si è pensato fosse argomento di una scienza nuova, denominata « filmologia » dal suo profeta, il Cohen-Séat[2]. Ma già l'anno successivo, il primo congresso internazionale della presunta disciplina, poneva la nuova scienza come punto d'incontro di diverse discipline. Lo stesso Cohen-Séat aveva — del resto — distinto entro alla filmologia una prospettiva culturale, o filmica, da una prospettiva strutturale, o cinematografica. Nel 1956, poi, si apriva una polemica fra chi privilegiava un'asse film-spettatore, di chiara natura psicologica (E. Valentini), e chi dava rilievo al sistema cinema-spettatore-società, da studiarsi con metodo socio-storico (L. Volpicelli).
Il concetto di filmologia agonizzava, anche se qualche d'uno cercava di ridargli vita ricorrendo ad un approccio globalistico, d'ispirazione durkheimiana o, magari, all'estetica marxista. I più si riducevano a chiamare « filmologia » l'insieme delle ricerche, che avevano per oggetto... il film.

Oggi ci si limita, come in tutti i casi consimili, a stabilire le interrelazioni fra le diverse scienze, le quali si interessano ad uno stesso oggetto, secondo le rispettive metodologie, messe a punto su ben più vasti insiemi di fenomeni. L'oggetto può assicurare un'unitarietà più che nel coordinamento delle conoscenze, nella prassi successiva, come utilizzazione delle risultanze. E' per realizzare certi valori sociali ed economici, ideologici od estetici, che si utilizzano gli apporti delle diverse discipline. E sono le difficoltà di realizzazione che pongono nuovi problemi alla ricerca scientifica, nelle varie discipline.
A ciò che vi sia convergenza di più discipline su di uno stesso oggetto è però anche necessario che tali discipline siano in grado di fornire conoscenze non banali, cioè più efficaci di quelle fornite dalla esperienza dei pratici. E' questo un argomento da riprendere in fase di consuntivo; ma qualche osservazione può essere già fin da ora avanzata, per le tre prospettive che porremo in evidenza: la psicologica, la sociologica e la semiotica.
La Psicologia conosce uno stato d'avanzamento certo superiore a quello delle altre scienze. Se essa ha una debolezza è che davanti ai fenomeni più complessi, essa deve procedere per costrutti ipotetici, collegando così le osservazioni in entrata alle deduzioni in uscita, per mezzo di variabili supposte, dette intermedie. Ciò per la debolezza della scienza neurologica, che sa dire ben poco intorno ai fenomeni strutturali portanti i processi psicologici. Tutto ciò moltiplica le scuole, in quanto certune ritengono certi costrutti ipotetici più fertili ed altre preferiscono altri costrutti ipotetici.
Quanto alla Sociologia del cinematografo essa risente delle crisi ricorrenti che travagliano la Sociologia in generale, entro cui la distinzione fra momento positivo della ricerca e momento normativo è non poco ardua. Inoltre e, forse, più risente dal fatto che la Sociologia delle comunicazioni di massa si è proposta, specie in America, come disciplina autonoma, creando così grande confusione. Senza accorgersi che sarebbe stato come parlare di una zoologia che si occupasse unicamente dei vertebrati, o di una scienza delle costruzioni, la quale insegnasse unicamente a fare i tetti.

[2] G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, 1946. Per la cronistoria dell'idea: Z. Gawrak, *La filmologie: bilan de la naissance jusqu'au 1958* su « IKON », n. 65/66 (1968).

La Semiotica filmica ha conosciuto — d'altra parte — le forti oscillazioni che hanno conosciuto tutte le semiotiche dei messaggi iconici. Si è partiti da una situazione di sudditanza nei confronti della Estetica, per cercare di raggiungere poi quell'autonomia che la Linguistica, in quanto Semiotica del linguaggio verbale, aveva raggiunto nei confronti dell'Estetica stessa. Ma si è cercato troppo spesso di ottenere ciò con una semplice trasposizione degli schemi della Linguistica. Mentre prima si raccoglievano molte osservazioni, ma senza metodo e perciò con poco frutto, oggi si vanno mettendo a punto stimolanti teoretiche, che hanno però ancor scarso supporto dalla ricerca.
Ciò malgrado ci pare che vi siano le basi per tentare un discorso interdisciplinare partendo dall'azione.
Accettare una teoria dell'azione, significa prendere l'*azione* come elemento osservabile della Sociologia stessa [3]. Il che vuol dire rinunciare ad una conoscenza immediata ed intuitiva degli insiemi sociali, così cara alle correnti olistiche, come quella che fece capo a Durkheim. Ed, in pari tempo, rinunciare al riduzionismo psicologizzante, del tipo proposto da Tarde, per cui la società è riducibile alle psiche degli uomini, che la società compongono.
I complessi sociali divengono allora ricostruzioni postanalitiche, cui si giunge risalendo dalle azioni o dalle sequenze significanti di queste. Così la televisione — ad esempio — non sarà studiata come un tutto conosciuto immediatamente, bensì come ricostruzione dei flussi di informazione che vi convergono, vi vengono selezionati ed ordinati, per dar vita a nuovi flussi di comunicazione, che giungono a dei recettori, presso ai quali danno — a loro volta — origine a nuovi flussi di azione e di comunicazione.
Lo studio dell'azione, procedendo invece verso gli individui, permette anche la ricostruzione, per inferenza, dei sistemi della personalità. In questa situazione, appare acquistare particolare rilievo la fascia di contatto fra gli individui, che forma oggetto di studio da parte della « Psicologia sociale », la quale studia — precisamente — quella parte del sub-sistema personale, che considera le percezioni e le rappresentazioni sociali, le comunicazioni, le interazioni e le azioni aventi un fine sociale.
D'altra parte, lo studio, con una prospettiva rovesciata, di tali comportamenti di base e delle loro connessioni prime, permette l'analisi delle « forme elementari » della società. Forme che sono l'oggetto di quella parte della Sociologia, che viene detta propriamente « Microsociologia », anche se — impropriamente — più spesso indicata pur essa come « Psicologia sociale ». Tali considerazioni ci hanno spinto ad inserire fra la prospettiva psicologica e la prospettiva sociologica, una trattazione psico-sociale come possibile raccordo fra le due.
Ma come si introduce la dimensione simbolica, ecco emergere una nuova prospettiva, che viene ad interferire con le prospettive proprie anche ai comportamenti entro cui la dimensione simbolica non è emergente. Una Semiotica filmica si affianca così alla Psicologia della comunicazione filmica ed alla Sociologia delle comunicazioni cinematografiche.
Una Semiotica centrata sul simbolismo nel messaggio filmico, ma che fa parte della Semiotica, senza aggiunte, o Teoria generale dei segni [4]. Si noti che la Semiotica filmica come tutte le semiotiche dei linguaggi

[3] Una trattazione abbastanza ampia è nel mio saggio *I livelli di concettualizzazione in Sociologia* in « Studi di sociologia », a. I (1963), n. 4.
[4] o « teoria generale del significare » ? Torneremo sull'argomento in sede di consuntivo.

iconici, si ricollega non solo alla semiotica linguistica, che costituisce il filone centrale, ma si dispone rispetto a tale filone in modo simmetrico nei confronti della Semiotica dei linguaggi operativi o logico-matematici. I codici espressivi sono più aperti e meno rigidi dei codici linguistici, mentre i codici operativi sono più chiusi e capaci di autocontrollo.

Nei linguaggi espressivi il significante tende a riassorbire in se il significato; nel linguaggio verbale vi è la massima distanza fra significante e significato, nei linguaggi operativi il significante si annulla, in quanto perfettamente arbitrario, di fronte al significato. Nei linguaggi iconici la dimensione diacronica o storica domina quella sincronica o dell'equilibrio; nel linguaggio verbale l'importanza delle due dimensioni è pari; nei linguaggi operativi il sincronico prevale chiaramente sul diacronico.

Sono stati i linguisti, a partire dal de Saussure, a porre a fuoco in modo estremamente nitido i rapporti fra dimensione diacronica e dimensione sincronica. La prima pone in risalto le variazioni nel tempo; essa è spesso indicata dagli psicologi come componente genetica e dai sociologi come componente storica. La dimensione sincronica studia invece i rapporti reciproci fra un sistema di variabili; non pochi sociologi indicano tale dimensione come studio dell'equilibrio[5]. L'ottimo consisterebbe nel raggiungere la conoscenza dei rapporti fra la variabile tempo e tutte le altre variabili, cioè in una prospettiva detta « pancronica »; ma ciò crea tali difficoltà di elaborazione e controllo scientifico, che si preferisce — quasi sempre — scegliere fra una delle dimensioni. Non di rado sorgono due discipline, secondo le due dimensioni, pur con un unico oggetto. Così ad una Mineralogia si affianca una Geologia, e ad un'Economia una Storia economica. Il semioticista filmico, secondo la tradizione della Semiotica generale ed, in particolare della Linguistica, sarà colui che più si preoccuperà del rapporto fra le due dimensioni. Egli cercherà di comprendere l'importanza di un sistema di riferimento affine fra fonte e recettori, per una interpretazione del messaggio filmico che conservi delle relazioni con l'intenzione del formatore. Ciò entro un meccanismo in rapida trasformazione del detto sistema di riferimento o codice.

In Psicologia della comunicazione filmica la scelta sarà essenzialmente di ordine sincronico. Le variabili indipendenti saranno comunicanti, messaggi e situazioni, mentre le variabli dipendenti saranno certe trasformazioni psichiche del recettore. La componente diacronica o genetica interverrà per dirci come persone diverse a livello di maturazione e con diverse esperienze, daranno risposte diverse.

Ma le diverse esperienze conosceranno dei limiti ben più ampî nel caso della Psicologia sociale della comunicazione filmica. Non resterà in tal caso che considerare certe variabili sociali come delle *costanti.* Il che equivale a dire che le regolarità accertate sono valide « entro » un certo momento storico ed una certa situazione sociale. L'estensione ad altri momenti e diverse situazioni non potrà essere fatta senza ulteriori accertamenti.

In Sociologia il contrasto acquista di violenza. Così un sociologo delle comunicazioni cinematografiche potrà porre l'accento sull'equilibrio fra tale specie delle comunicazioni ed altre categorie di comunicazione, o addirittura con tutto il sistema delle azioni. Oppure sul diverso configurarsi di tali comunicazioni, durante il loro sviluppo storico.

[5] Coloro che non accettano tale denominazione, obiettano che « equilibrio » implica staticità. Il che non è corretto, poiché è noto che il variare di una variabile può costringere l'equilibrio a passare da una conformazione ad un'altra.

Essere e dover essere

Lo studio dei comportamenti connessi al messaggio filmico ed al fenomeno cinematografico, presuppone una serie di discipline a monte e costituisce la base di partenza per altre indagini ed attività a valle.
A monte, troveremo tutte quelle ricerche che hanno per oggetto processi energetici che sono « portanti » dei fenomeni di comunicazione. I processi neurologici, economici e tecnologici sono infatti portanti, rispettivamente di quelli psicologici, sociologici e semiotici. Vi sono inoltre rapporti indiretti, come quando i costi economici frenano la sperimentazione linguistica nel cinematografo. Ma — tutto sommato — quanto è a monte può essere ricordato come una premessa da chi opera nel momento successivo.
Più delicato è il rapporto con le discipline normative a valle: l'Etica, la Politica e, sotto un certo aspetto, l'Estetica. Ma più che di scienze positive e normative, sarebbe meglio parlare di momento positivo e momento normativo della ricerca. E la cesura fra i due momenti è assai diversa da settore a settore: forte nelle scienze fisiche, media in quelle biologiche, diviene debole in quelle umane. In alcuni casi, come in Psicanalisi ed in Ricerca operativa, la cesura è stata addirittura soppressa.
Un'indagine che privilegiasse una particolare linea di sviluppo, più settorale, ma che unisse meglio momento positivo e momento normativo, è certamente pensabile. Cioè, si potrebbe proporre una linea che andasse dalla Semiotica verso l'Estetica, ovvero dalla Sociologia alla Politica Non si è tuttavia scelta una via del genere, perché richiederebbe un chiarimento sui rapporti fra Etica ed Estetica e fra queste e le diverse forme della Politica. E si tratta di questioni che più che ricerche richiederebbero discussioni a più voci. Si dovrebbe — ad esempio — discutere se i valori estetici abbiano alcunché di universale o siano legati a gruppi sociali ed, in particolare, alle classi. Ovvero se politica di potere e politica culturale abbiano connessioni rigide, od operino invece secondo tempi di lunghezza diversa. Cose certo interessanti, ma ciascuna da sola richiederebbe un numero di rivista, lasciando probabilmente ogni lettore sulle posizioni... di partenza.
Se, già nel momento positivo vi è necessità di più prospettive, per la impossibilità di modelli onnicomprensivi, nel momento normativo il pluralismo è addirittura nei valori, che danno senso ai diversi fini e quindi ai progetti operativi. Valori che non provengono dal momento positivo, ma da contesti esistenziali ben più vasti.
Ma i valori normativi, tipici del momento che viene detto, per l'appunto, normativo, come retroagiscono sopra il momento positivo?
I problemi oggetto d'indagine sono scelti in base ai valori dei ricercatori e dei committenti della ricerca. Non c'è metodologo, anche se neopositivista della più stretta osservanza, che neghi ciò. Valori che sono esogeni, quando provengono dalle esigenze operative, e che sono endogeni, quando scaturiscono dall'interna logica di sviluppo di una scienza.
Nel caso del cinematografo è evidente l'importanza dei valori esogeni. Sono esigenze etiche quelle che hanno dato origine alle ricerche sugli effetti dell'aggressività e dell'erotismo nei film. Sono esigenze pedagogiche quelle che orientano molte ricerche sul fanciullo davanti al film. E non hanno torto i contestatori quando affermano che certe ricerche « scottanti » sul controllo dei media di massa, non trovano fondi, perché troppi interessi costituiti non le desiderano.
Ma non si devono trascurare i valori endogeni. Molti problemi scientifici non possono essere presi di fronte: per affrontarli bisogna risalire assai indietro, là dove le applicazioni possibili sono ben lontane da venire. Questo è probabilmente il caso del cinematografo. La semiotica filmica

avrebbe necessità di lunghe e pazienti analisi di film, e le ricerche settoriali di psicologia sociale dovrebbero cedere il passo ad indagini sulle variazioni globali della personalità.

Controverso è il condizionamento del momento positivo, da parte dei valori, durante lo svolgimento della ricerca stessa. La Sociologia classica pretende una avalutatività della ricerca, almeno come intenzione, anche se — di fatto — sia ardua, nello scienziato come uomo, quella freddezza tipica del fisico o del chimico. Certe correnti della Sociologia critica, ritengono tale avalutatività un inganno, quando non un autoinganno e, quindi, perniciosa. Nelle altre discipline il contrasto è meno intenso, ma non sempre: si pensi ai rapporti fra Psicanalisi ed Etica sessuale. Lascerò la questione in sospeso; probabilmente gli stessi collaboratori a questo saggio, non sono di idee concordi sull'argomento.

Al momento dell'interpretazione conclusiva, i valori rientrano certamente in campo, specie se vi sono state motivazioni esogene alla ricerca scientifica. Poiché nel caso di ricerca di base, gli unici valori restano la verifica o la falsificazione delle ipotesi.

Ma v'è un fenomeno che falsa molte delle interpretazioni dei risultati ed è quella che chiamo « la riduzione dimenticata ». Quando uno studioso impiega una ricerca, deve scartare molte variabili, non potendo dominarle tutte, e ciò si chiama *riduzione.* Ma come la ricerca è conclusa, non si deve dimenticare la riduzione fatta all'inizio. Eppure certi economisti si dimenticano, alla fine del loro lavoro, di quella grossa riduzione compiuta dell'uomo, nella sua pienezza, a quell'astrazione che è lo *homo oecumenicus;* si sa con che risultati. Così nello studio delle comunicazioni è lecito privilegiare a volte gli aspetti cognitivi ed a volte quelli emozionali, ma non si deve poi dimenticare che la realtà è più complessa.

Concluderò osservando come una delle conquiste più recenti delle scienze dell'uomo sia la ricerca delle possibilità non attuate, entro un sistema. La ricerca non soltanto di quanto è storicamente accaduto, ma anche di quanto è storicamente costruibile. Ciò può avvenire osservando tutte le combinazioni possibili di alcune variabili: così mi potrò avvedere della scarsa importanza dell'astrattismo nei film, a contrasto di ciò che accade in pittura; e chiedermene il perché.

Ma posso anche partire dal momento operativo e chiedermi cosa manchi per raggiungere certi fini, che ritengo desiderabili. Se voglio stabilire quali siano le carenze delle trasmissioni televisive di natura politica, dovrò chiarire — ad esempio — che voglio promuovere fra i recettari una cultura partecipante o del cittadino; quindi stabilire un modello di trasmissioni che tendono a tal fine; in fine confrontare quel che si fa con quel che si dovrebbe fare [6]. Il rapporto fra momento positivo e momento normativo risulta, così, rovesciato.

Tutto ciò è possibile a motivo della notevole plasticità dei comportamenti umani.

[6] G. Braga, *TV e vita politica* in AA.VV., *Televisione e vita italiana,* Torino, 1968.

RICCARDO LUCCIO
LA PROSPETTIVA PSICOLOGICA

P. I - PSICOLOGIA GENERALE

Introduzione

Nel 1948, al XXII Congresso Internazionale di Psicologia di Edimburgo, Mario Ponzo, in una sua relazione su cinema e psicologia, osservava come disgraziatamente fino ad allora i rapporti tra questi due campi fossero stati solamente sporadici, rivolti ad aspetti secondari dei molti problemi che pure sarebbero stati di interesse reciproco, e come sostanzialmente non si fosse ancora giunti a una coordinazione di ricerche, che pure avrebbero portato a un sostanziale arricchimento da un punto di vista sia teorico che applicativo in entrambi i campi.
Se riflettiamo al fatto che è di quegli anni la nascita della nuova scienza della « filmologia », vista proprio come punto di incontro interdisciplinare tra uomini di cinema, psicologi, sociologi, semiologi, etc., nascita contrassegnata da un grande entusiasmo, fervore di ricerche, lancio di riviste specializzate, creazione addirittura di istituti scientifici di ricerca su questo tema, dovremmo ritenere che dai tempi relazione citata di Ponzo molto cammino sia stato fatto.
In realtà le cose non stanno così, la situazione non ha progredito di molto, e molti degli entusiasmi iniziali hanno ceduto il passo a un normale lavoro di routine in cui ogni specialista è tornato a rinchiudersi nella torre d'avorio della propria disciplina. I motivi di tutto ciò sono molteplici, e val forse la pena di esaminarli almeno in parte, anche per spiegare l'interesse e le motivazioni che sono alla base di questo lavoro. Non è certo il caso, in questa sede, di esaminare in dettaglio i problemi che sono alla base delle difficoltà che si incontrano ogni volta che si voglia affrontare un lavoro interdisciplinare. Alcuni di questi (di costume, economici, politici in senso lato) sono propri, ad esempio, di particolari situazioni, come tipicamente quella italiana. Altri, più vasti e generali, riguardano differenze prima di tutto di linguaggio, e in parte anche di mentalità, che tendono a dividere i ricercatori appartenenti a discipline diverse.
È certo che tutti i fattori suesposti hanno giocato un ruolo non indifferente anche nel settore della filmologia. A questi se ne possono aggiungere altri più particolari. In primo luogo sono mancati dei ricercatori specificamente preparati. Le iniziative prese in questo senso sono state sempre sporadiche e non sistematiche. L'attività lodevolissima di alcuni istituti (e, per l'Italia, in primo luogo del « Gemelli ») è rimasta isolata. Troppe volte inoltre è parso che gli interessi particolari (anche se leciti) di ricercatori o committenti prevalsero sulla sostanza delle ricerche; e per i primi l'etichetta « filmologia » è stata spesso una forzatura, una maschera sotto cui venivano svolte ricerche che con il cinema avevano solo rapporti indiretti; per i secondi, l'interesse per un utilizzo immediato ha portato troppo spesso a finanziare ricerche scollegate, settoriali, prive di un largo respiro. In genere, poi, è stato proprio il lavoro interdisciplinare che è mancato. Lo psicologo ha fatto ricerche sul cinema, così come il sociologo, neurofisiologo, etc., ma ognuno ancora chiuso nel proprio laboratorio, senza contatti con gli altri.
Questo quadro è forse troppo pessimistico, e l'esigenza di schematizzare il problema può aver portato chi scrive a falsarlo. Molto, anche di buono,

è stato fatto, ma è certo che si poteva fare più e meglio. Questo lavoro vuole essere un modesto contributo in quella che dovrebbe essere la direzione auspicata per le future ricerche.
Si ritiene infatti che oggi sia venuto il momento di fermarsi un istante a riflettere su quello che hanno significato gli ultimi anni di ricerca, ultimi anni che non hanno solo segnato degli importanti progressi sulla via della conoscenza, ma hanno anche costretto molti di noi che della ricerca hanno fatto la propria professione, a riflettere profondamente e con una diversa consapevolezza sul proprio ruolo, sul significato che ha il lavoro di ricercatore nella nostra società.
La prima acquisizione maturata in questi anni è stata quella di rifiutare il discorso chiuso all'interno di una disciplina, la ricerca da torre d'avorio. Il che non significa il discorso beota di chi vocia contro ogni ricerca che non abbia una immediata applicabilità, ma più semplicemente e più correttamente il porsi in una nuova prospettiva nei confronti della società. Il ricercatore non è un aristocratico, con precisi privilegi di casta, ma è la ricerca stessa che deve uscire all'esterno e porsi al servizio della società. Il che significa anche che i risultati della ricerca devono essere comprensibili, prima di tutto ai ricercatori che lavorano in altre discipline, e non solo a pochi iniziati.
Ogni disciplina deve mettersi al servizio delle altre, e per far ciò deve presentarsi con umiltà e chiarezza, mostrando cosa ha da offrire, e nello stesso tempo formulando delle richieste precise. Se questo scritto potrà servire almeno in parte a questo scopo, avrà raggiunto i suoi obiettivi [1].

1. Il movimento cinematografico

« Il cinematografo, facendo scorrere davanti ai nostri occhi ventiquattro (un tempo sedici) immagini al secondo, riesce a darci l'illusione del movimento, perché le immagini che si formano sulla nostra retina non scompaiono istantaneamente ». Con queste parole inizia la *Storia del cinema mondiale*, ultima opera di Georges Sadoul (1972). Abbiamo voluto citarle perché in esse si riscontra uno dei più persistenti errori, continuamente accettato come verità indiscutibile da pressoché tutti i filmologi di formazione non psicologica, sulle origini della percezione del movimento cinematografico: la cosiddetta « persistenza dell'immagine retinica ». Ora, se la natura del movimento cinematografico (e in generale del movimento stroboscopico, di cui il primo non è che un esempio) non è ancora perfettamente chiarita, è comunque ben noto ad ogni psicologo che il fenomeno non poggia su basi retiniche. Ci sembra quindi interessante tentare di chiarire ancora una volta questo ricorrente equivoco, e tentare di dare un panorama succinto delle conoscenze ormai acquisite sul movimento apparente. Si vedrà inoltre che, paradossalmente, il movimento cinematografico non va sempre considerato movimento apparente, ma in qualche caso movimento reale a tutti gli effetti.
Come si è detto, il movimento cinematografico è di massima un tipo di movimento apparente detto *stroboscopico.* Un fenomeno di questo tipo si presenta ogni qual volta la presentazione di due immagini statiche, separate da un intervallo temporale, dà luogo a una percezione di movimento. Nel caso più semplice (per esempio, il famoso *fenomeno phi* di Wertheimer, 1912, su cui torneremo in seguito) può trattarsi di due

[1] Molti sono sono gli amici che mi hanno dato suggerimenti e indicazioni nella stesura di questo scritto. Ad essi si deve quanto vi è di buono; banalità ed errori sono pura opera mia.

linee o punti luminosi, proiettati con un breve intervallo su due punti diversi di uno schermo; lo spettatore percepirà, anziché due immagini, una sola che si sposta da un punto all'altro.
Il fenomeno, come tale, era noto da molto tempo, e, particolarmente nell'ottocento, furono moltissimi i tentativi di darne un'applicazione spettacolare. Ne fanno fede i numerosissimi precursori del cinematografo, dal taumatropo di Fitton e Paris (1825) al fenachistoscopio di Plateau (1832), dallo zootropio di Horner (1834) al prassinoscopio di Reynaud (1877). E l'elenco potrebbe continuare a lungo, tanto da rendere persino incerta l'attribuzione del merito dell'invenzione del cinematografo.
Ora, è interessante osservare come a questo fervore di invenzioni si accompagnasse una relativa indifferenza della scienza ufficiale, e particolarmente della psicologia. E si osservi che la percezione era proprio il principale campo di studio, nell'ottocento, della neonata scienza psicologica. La spiegazione di questo fatto va ricercata in una particolare concezione che dominava allora il campo psicologico, e che è nota come « ipotesi della costanza ». Secondo tale concezione, il sistema visivo dell'uomo andava considerato come uno specchio fedele del mondo esterno. In tale luce, quindi, ad una percezione di movimento doveva forzatamente corrispondere una stimolazione successiva in continuità temporale di diversi punti della retina. Il cinematografo (e i suoi precursori) era un'eccezione clamorosa a tale regola, ma ciò, invece di stimolare degli studi approfonditi per mettere alla luce i meccanismi alla sua base, induceva gli scienziati dell'epoca ad etichettare il fenomeno come « illusorio », e quindi scarsamente degno di essere preso in considerazione.
Non mancarono comunque, anche allora, studiosi seri che cercarono di gettare luce sul fenomeno, primo tra tutti Ernst Mach (un'eccellente rassegna della letteratura in proposito si può trovare in Boring, 1942). Ma lo studioso che legò più di ogni altro il nome a queste prime ricerche fu senza dubbio Exner. Egli avanzò, nel 1875, l'ipotesi che il fenomeno fosse di origine *sensoriale,* e più precisamente retinica. Dovendo spiegare, senza sfuggire all'ipotesi della costanza, come potesse verificarsi una percezione di movimento con una discontinuità di stimolazione tra punti distanti della retina, egli suppose che le fluttuazioni dell'accomodazione, particolarmente all'inizio e al termine della stimolazione, provocassero dei « cerchi di diffusione » interessanti le zone retiniche circostanti quelle effettivamente stimolate; in tal modo si otteneva l'effetto di una stimolazione continua nel tempo analoga a quella prodotta da un movimento reale.
Per lungo tempo l'ipotesi di un'origine retinica del fenomeno venne accettata quasi senza discussione. Grande importanza ebbe la teoria di Marbe (1898), che fondò la sua interpretazione sulla persistenza delle immagini consecutive, quelle immagini, cioè, che seguono la scomparsa di uno stimolo, specie se intenso, e che sono di colore complementare allo stimolo scomparso. Così, se osserviamo il sole, una volta distolto lo sguardo, seguiteremo a vedere per qualche tempo una macchia rotonda avanti a noi. Le immagini consecutive sono un fenomeno chiaramente retinico. Da queste ipotesi, e da altre su cui non ci soffermiamo (viene spesso confuso questo fenomeno del movimento apparente con l'altro, di tutt'altra origine e significato, consistente nella percezione di una linea continua visibile per un certo tempo, generata dal movimento di una luce nel buio) si generò così l'infelice assioma della « persistenza dell'immagine retinica ». Eppure, per dimostrare che il fenomeno non è retinico, ma si svolge a livello del sistema nervoso centrale, è sufficiente una semplicissima dimostrazione: il movimento stroboscopico si verifica anche se il primo stimolo viene presentato ad un occhio, ed il secondo stimolo

all'occhio opposto. Il fenomeno non può quindi essere considerato periferico, ma deve piuttosto svolgersi a livello più centrale.
La discussione sulle origini del movimento stroboscopico assunse una dimensione nuova quando nel 1912 Wertheimer pubblicò i risultati delle sue ricerche sul fenomeno *phi*. L'importanza di questo lavoro di Wertheimer non risiede solo nella luce che gettò su questo fenomeno; come è noto, infatti, questo lavoro segna la data ufficiale di nascita della dottrina psicologica che ha dominato (almeno sino alla II guerra mondiale) gli studi su percezione e pensiero; la teoria della *Gestalt*.
Il fenomeno *phi* consisteva in questo: Wertheimer presentava ai suoi soggetti due linee luminose su uno schermo, in successione. Tra la presentazione della prima linea e quella della seconda vi era un intervallo, la cui lunghezza era di importanza critica per la percezione del fenomeno. Se l'intervallo era infatti superiore ai 200 msec., il soggetto vedeva due linee in successione, se era inferiore ai 30 msec. vedeva le due linee presenti simultaneamente. Se però l'intervallo era compreso tra questi due valori, si verificava il fenomeno del movimento stroboscopico. Il soggetto vedeva una sola linea muoversi dalla posizione occupata dalla prima linea alla posizione occupata dalla seconda.
Secondo Wertheimer, il fenomeno *phi* dimostrava più che a sufficienza l'incongruenza delle interpretazioni basate sull'« ipotesi della costanza ». Essa però, di più, dimostrava come i fenomeni percettivi non fossero suscettibili di essere scomposti in « fasi ». Si percepiscono delle totalità ulteriormente irriducibili; scomporre il fenomeno *phi* nelle sue fasi porta solo alla considerazione della presenza di stimoli stazionari, e alla distruzione di quella che è la sua caratteristica essenziale: la percezione di movimento.
Accanto a un'interpretazione sul piano fenomenologico, Wertheimer sosteneva però la necessità di spiegare il fenomeno sul piano neurofisiologico. Ci troviamo qui di fronte a uno dei primi esempi di quella dottrina dell'*isomorfismo,* a cui saranno poi più o meno legati tutti gli autori della Gestalt. Secondo l'isomorfismo, a ogni evento sul piano fenomenologico ne deve corrispondere un altro sul piano neurofisiologic, strutturalmente identico al primo. Tale identità strutturale è la stessa che esiste tra mappa e terreno. Nel caso in questione, Wertheimer supponeva che alla presentazione del primo stimolo corrispondesse una eccitazione in una certa zona della corteccia visiva, e alla presentazione del secondo stimolo un'eccitazione in una zona contigua. Nelle condizioni sperimentali date, per un *corto circuito fisiologico* l'eccitazione si sarebbe diffusa da una zona all'altra, dando così origine alla percezione di movimento.
Questa interpretazione è il punto più debole della teoria di Wertheimer, e non ha resistito alla prova dei fatti. Ad esempio, è sufficiente presentare i due stimoli in modo tale che uno si proietti su un emisfero cerebrale, e l'altro sul controlaterale, per dimostrare che il fenomeno si verifica comunque, e che quindi non può essere in gioco un meccanismo come quello invocato.
Nel 1915 Korte dimostrò l'esistenza di rapporti ben precisi tra luminosità degli stimoli, loro durata, ampiezza dell'intervallo spaziale e temporale tra di essi. Le « leggi di Korte » sono state sottoposte a numerose revisioni (la più recente, di Sgro, risale al 1969), ma hanno sostanzialmente conservato la loro validità. In breve esse sostengono che il movimento stroboscopico viene facilitato da un aumento nella luminosità e nella durata di presentazione degli stimoli, e reso più difficile da un aumento dell'intervallo spaziale e temporale tra di essi. Affermano inoltre che a un aumento dell'intervallo spaziale va associato anche un aumento dell'intervallo temporale.

Come è stato osservato da più autori, questi fattori non sono però sufficienti a spiegare il movimento stroboscopico nella sua completezza. Il primo punto da tener presente è che, perché un oggetto venga percepito in movimento, esso deve essere considerato sempre lo stesso per tutta la durata del movimento stesso. I due stimoli in successione devono quindi avere sempre la stessa forma, o, quanto meno, devono possedere delle qualità « formali » tali da permettere il mantenimento di tale identità. Potrà così accadere che l'effetto si mantenga presentando due stimoli di uguale forma ma di dimensioni diverse: in tal caso, al movimento si accompagna la percezione di ingrandimento o impicciolimento dello stesso oggetto. O si potranno avere ancora delle modificazioni limitate di forma, con la conseguente impressione di una deformazione. Si parla in questi casi di « movimento stroboscopico di trasformazione », ed è superfluo dire che nel cinema esso è quasi la regola. Si pensi solo alle modificazioni prospettiche che subisce l'immagine di un oggetto in movimento su tre dimensioni.
Anche il « significato » degli stimoli ha la sua considerevole importanza. Si può ricordare a questo proposito un famoso esperimento condotto nel 1954 da Jones e Bruner, che dimostrarono come, presentando contemporaneamente in movimento stroboscopico l'immagine di un uomo e una figura priva di significato, solo la prima venisse percepita in movimento. Abbiamo detto prima che il movimento cinematografico non è sempre da considerarsi stroboscopico. A volte esso va infatti considerato movimento reale a tutti gli effetti. Un'elegante dimostrazione di questo fatto, apparentemente paradossale, è stata data da Romano nel 1965. Non la riportiamo qui per intero per motivi di spazio. Ci limiteremo a rilevare come sia possibile avere situazioni in cui l'intervallo temporale sia inferiore a 6 msec. e l'intervallo spaziale inferiore a 1'. Poiché si tratta di valori inferiori alla soglia, in tali condizioni non esiste sul piano psicologico nessuna differenza tra movimento cinematografico e movimento reale.
Occorre però ancora osservare una cosa. Un altro tipo di movimento apparente, accanto a quello stroboscopico, interviene nel movimento cinematografico. Intendiamo parlare del movimento indotto. A tutti noi è ben noto il fenomeno della « luna che corre attraverso le nubi ». Quando osserviamo il cielo in una notte di luna piena, e vi sono delle nubi leggere mosse dal vento, che consentono la visione in trasparenza della luna, a noi appare con una certa evidenza che siano le nubi ad essere ferme, e la luna in movimento. Questo fenomeno è stato particolarmente studiato da Duncker nel 1929, in varie situazioni sperimentali.
In genere, il movimento indotto viene interpretato in relazione a quello che viene detto il « sistema di riferimento » dell'osservatore. Nel caso della luna, noi usiamo come schema di riferimento le nubi, che quindi consideriamo immobili. In generale, degli elementi che compongono un quadro tenderemo a utilizzare come sistema di riferimento quelli più vasti, che circondano gli altri, o che comunque vengono interpretati come facenti parte integrante di un sistema più vasto. Così, in un famoso esperimento condotto nel 1935 da Krolik, veniva presentata una casa in movimento, con accanto un'automobile ferma. I soggetti tendevano a percepire ferma la casa, e in movimento contrario l'automobile. Si considerino tutte le applicazioni che ha questo fenomeno nel cinema. Il caso più semplice, non volendone esaminare l'uso per particolari finalità espressive, è quello relativo a un qualche oggetto in movimento che si sposta parallelamente a una certa scena (ad esempio, un'automobile lungo una strada) e che viene seguito con una carrellata laterale. Lo spettatore vedrà la macchina immobile al centro dello schermo, e il panorama in movi-

mento ,ma tenderà a percepire questo immobile e l'auto in moto. Questo in quanto il suo sistema di riferimento è ancorato allo sfondo, e ogni movimento di questo ne indurrà a livello percettivo uno in senso opposto di tutti quegli elementi del quadro che non fanno parte del sistema di riferimento stesso.
Occorre però a questo punto osservare che, se al momento attuale le nostre conoscenze sulle « condizioni » in cui si verifica la percezione di movimento, stroboscopico o indotto, sono abbastanza ben consolidate, a livello interpretativo la situazione è sostanzialmente diversa. È certo che un'interpretazione di tipo gestaltista va respinta sul piano neurofisiologico, anche se rimane abbastanza soddisfacente su quello fenomenico. Cercheremo in seguito di vedere cosa la moderna psicologia può dirci, e qual è la direzione che si presume dovranno prendere le future ricerche.

2. Lo spazio cinematografico

Ci siamo soffermati precedentemente abbastanza a lungo sul problema del movimento cinematografico per due motivi: innanzitutto è stato forse il campo su cui più si è soffermata l'attenzione degli psicologi in questo ambito. In secondo luogo, questo ci ha dato l'occasione di ripercorrere la via attraverso cui sono maturati certi problemi, e di mostrare come certi dati e certe interpretazioni si siano affacciate anche attraverso un mutamento culturale verificatosi nella ricerca psicologica. Saremo ora molto più rapidi, avvertendo comunque che ancora una volta siamo di fronte a delle conoscenze acquisite sul piano descrittivo, delle condizioni di realizzazione di certi fenomeni, e non su quello interpretativo, su cui il discorso è ancora ampiamente aperto.
La prima cosa da prendere in considerazione, nel problema dello spazio cinematografico, è il fatto che lo schermo è ovviamente bidimensionale, mentre le scene che vi si proiettano vengono percepite come se si svolgessero nelle tre dimensioni. Per di più, la macchina da presa riprende le scene da un unico punto di vista, venendo così a mancare quell'indizio di profondità costituito, nella visione normale, dalla differenza delle immagini che vengono ricevute dai due occhi (la « disparità retinica »).
A questo proposito si può incidentalmente osservare come, con il famoso cinema in 3D, si sia tentato in passato di ovviare a questo fatto. Il principio su cui si basava il cinema in 3D era relativamente semplice: due macchine da ripresa poste alla distanza a cui sono normalmente gli occhi, sovrapposizione delle due riprese a diversa polarizzazione, imposizione allo spettatore di occhiali a lenti polarizzate, per cui un occhio riceveva quanto ripreso da una macchina e l'altro quanto ripreso dall'altra, con restituzione a livello retinico della disparità presente nella visione normale.
È noto che il cinema in 3D è stato un clamoroso fallimento, ed i motivi di tale fallimento diverranno più chiari in seguito. Per il momento ci limitiamo ad osservare che la disparità retinica è solo *uno* dei tanti indizi di profondità che abbiamo a disposizione, e neppure dei più importanti, dato anche che la sua efficacia è considerevole solo a breve distanza dal soggetto percipiente.
Se infatti vogliamo prendere in considerazione i vari indizi di profondità che abbiamo a disposizione, quegli elementi, cioè, che ci consentono di collocare gli oggetti che ci circondano a una distanza appropriata, ci rendiamo immediatamente conto che nella normale situazione cinematografica possiamo far conto sulla maggioranza di essi.
Classicamente, infatti, gli indizi di profondità vengono distinti in *monoculari* e *binoculari*. Questi ultimi, ovviamente, non entrano qui in gioco.

A parte la disparità retinica, l'altro indizio binoculare che si considera è quello della « convergenza ». L'asse dei due bulbi oculari tende infatti a farsi parallelo quando si osservano oggetti distanti, mentre converge per oggetti vicini. Si osservi però ancora che l'importanza di questo indizio è abbastanza scarsa, e relativa comunque a oggetti molto prossimi all'osservatore. Il fatto che la situazione cinematografica non faccia entrare in azione questo indice non dovrebbe quindi influire molto sulla percezione di profondità dello spettatore.
Dei numerosi indizi monoculari, l'unico che non entra in gioco nella situazione cinematografica è invece quello dell'*accomodazione*. Esso consiste nella variazione della curvatura del cristallino a seconda della distanza degli oggetti percepiti. Essa consente di mettere bene a fuoco l'immagine degli oggetti sulla retina. Si noti, però, che ancora una volta l'accomodazione ha una sua importanza solo per gli oggetti relativamente vicini. Tutti gli altri indizi monoculari rimangono perfettamente a disposizione dello spettatore cinematografico: la *grandezza familiare* (conoscendo la grandezza reale di un oggetto, le dimensioni della sua immagine ci fanno risalire alla sua distanza); l'*interposizione* (un oggetto che ne copra parzialmente un altro viene percepito come più vicino); la *prospettiva lineare* (vengono percepiti più distanti gli oggetti che a parità di condizioni sottendono un angolo visivo più piccolo); la *prospettiva aerea* (gli oggetti le cui superfici non mostrano dettagli visibili appaiono più lontani di quelli che mostrano una trama di superficie chiara); gli effetti di *luce, ombra e colore* (gli oggetti più lontani appaiono di massima più chiari, con colori meno saturi); e infine la *parallasse monoculare,* che è forse l'indizio che ha maggiore importanza nella situazione cinematografica, e che consiste nella diversa velocità angolare che acquistano gli oggetti a seconda della distanza dell'osservatore, al muoversi loro proprio o di quest'ultimo, a seconda della loro velocità (sul problema degli indizi di profondità *cfr.* Cesa-Bianchi *et al*, 1970).
Per esemplificare cosa sia la parallasse monoculare, si pensi alla situazione di chi, in treno, osserva il mondo circostante dal finestrino. Tipicamente osserverà che gli oggetti più vicini sembrano spostarsi in direzione opposta a quella del treno, mentre i più lontani appariranno spostarsi nella stessa direzione; gli oggetti posti a distanza intermedia appariranno invece fermi. Questi movimenti apparenti degli oggetti che ci circondano si verificano sempre durante la nostra esperienza quotidiana, anche se ci badiamo relativamente poco, e sono un indizio preziosissimo per collocare ogni oggetto alla giusta distanza. Non è privo di significato il fatto che la carrellata laterale nel cinema, con spostamento della macchina da presa parallelamente alla scena, fu creata nel 1914 da Pastrone e Segundo de Chomont per il film *Cabiria*, proprio perché, attraverso la parallasse monoculare, si realizzasse un effetto di tridimensionalità. Torneremo comunque nel prossimo paragrafo sull'importanza che ha il movimento per realizzare il carattere di realtà dell'immagine cinematografica, carattere di realtà di cui la tridimensionalità è una componente essenziale.
Non entriamo qui nella polemica relativa alla natura innata, « strutturale », degli indizi di profondità, sostenuta dalla scuola della *Gestalt* e negata invece da altre scuole. Rimane indubbio il fatto che in mancanza di tali indizi, come dimostrato ad esempio già nel 1941 da Holway e Boring, la grandezza percepita degli oggetti approssima notevolmente il valore dell'angolo visivo, con la messa fuori gioco dei processi di costanza; di quei processi, cioè, per i quali se noi vediamo un oggetto lontano, lo percepiamo della sua grandezza esatta, ma lontano, e non più piccolo, anche se l'angolo visivo che sottende è minore che se fosse vicino.

L'esistenza di tutti questi fattori nella situazione cinematografica ci dà

comunque ragione della relativa importanza dell'uso di dispositivi del tipo di quelli impiegati nel cinema in 3D. L'uso di accorgimenti tecnici quali quelli impiegati nel cinemascope e nel cinerama (su cui torneremo nel prossimo paragrafo), tendenti a esaltare l'influenza degli indizi di profondità monoculari, ha reso superfluo anche l'impiego di altre metodiche, come ad esempio lo stereokino di Ivanov (che si vale di uno schermo particolare tridimensionale, costituito da un traliccio di fili), che aveva l'indubbio vantaggio, rispetto al classico 3D, di evitare l'affaticamento alla vista prodotto dall'uso di lenti polarizzate.

3. Plastica e « realtà » dell'immagine cinematografica

Come abbiamo visto, la situazione cinematografica consente la percezione di immagini in movimento, e questo movimento appare svolgersi non solo sulle due dimensioni dello schermo, ma anche in profondità. Alla nostra schematica analisi dei dati fenomenologici della percezione dell'immagine cinematografica manca però ancora un elemento: le immagini degli oggetti che percepiamo sullo schermo appaiono esse stesse tridimensionali, con caratteri ben precisi di *oggetti*, ed acquistano un valore peculiare di « realtà ». Questa caratteristica, determinata da diversi fattori, richiede ancora qualche parola di spiegazione.
Innanzitutto, il carattere viene perso se si proietta un singolo fotogramma: in questo caso l'immagine appare immediatamente appiattita, priva di vita. E la cosa si può anche riscontrare, a volte, con una certa sensazione di fastidio, quando durante la proiezione di un film compare per un tempo abbastanza lungo un'inquadratura fissa su un oggetto immobile. È quindi necessario supporre che il movimento sia indispensabile a questo carattere.
Per di più, di recente Bellotti, Beretta e Luccio (1971) hanno dimostrato come questo carattere possa perdersi anche a seguito di *deprivazione sensoriale*. È questa una situazione sperimentale in cui i soggetti vengono privati per un tempo più o meno lungo degli stimoli visivi, uditivi, e per quanto possibile tattili e cinestesici. In tali condizioni si possono osservare diversi disturbi, (allucinazioni, deficit mnemonici, etc.); per ciò che riguarda la percezione visiva, si osserva una tendenza alla « frammentazione » del campo percettivo, e in genere dei forti deficit dei processi di costanza.
Gli autori suddetti mostravano un cartone animato raffigurante una sfera bianca attorno a cui ruotava una sfera nera più piccola. Dopo deprivazione scompariva qualsiasi effetto di tridimensionalità, e i soggetti riferivano di vedere due dischi assolutamente piatti, di cui uno appariva in movimento trasversale ingrandentesi e impicciolentesi, e scomparendo a tratti (nei periodi, cioè, in cui la rotazione lo portava ad essere nascosto dietro l'altro).
L'importanza del movimento per dare questa caratteristica di realtà e oggettualità a figure piane fu dimostrata nel 1924 da Musatti (il fenomeno è noto come « stereocinesi ») e confermata nel 1934 da Metzger (studi sulle *ombre cinesi*) e nel 1953 da Wallach e O'Connell (*effetto cinetico di profondità*). Una delle classiche situazioni presentate da Musatti consisteva in un grande disco nero trasversale, in rotazione, su cui erano disegnati due cerchi bianchi, uno dei quali, più piccolo, era interno all'altro, ma non concentrico. Il disco nero veniva percepito immobile, mentre i due cerchi bianchi venivano *organizzati* come se fossero le basi di un tronco di cono in movimento nelle tre dimensioni dello spazio.
La stereocinesi non è comunque che uno dei fattori che consentono la

percezione di quel particolare carattere di realtà che ha lo spettacolo cinematografico. In effetti, come è stato osservato da più parti, la situazione cinematografica ricorda molto da vicino quella onirica (cfr. Musatti, 1961). Tale analogia è stata spesso artificiosamente forzata, soprattutto da autori di origine psicoanalitica, ma presenta indubbiamente una sua validità. Nel prossimo paragrafo ci soffermeremo in particolare sull'alterazione degli indici neurofisiologici riscontrabili negli spettatori, che tendono a rafforzare l'analogia suddetta. Qui ci limiteremo a esaminare brevemente la situazione dello spettatore cinematografico, senza comunque soffermarci sugli aspetti sociali o clinici che non sono di nostra competenza.

In un famoso scritto del 1956, Feldman metteva in rilievo l'esistenza di quattro fattori peculiari che determinano il vissuto dello spettatore. Questi erano l'atmosfera della sala cinematografica, la situazione dello spettatore che vi entra, la sua tendenza psicologica a trasformare la propria affettività, immergendosi in una vita diversa dalla sua di tutti i giorni, il buio della sala, che fa dello spettatore un uomo solo in un gruppo che vive la stessa vicenda. Un punto, messo in particolare rilievo da Wallon (1959), è poi quello relativo al contrasto che viene a crearsi tra informazioni cinestesiche e propriocettive dello spettatore, e informazioni visive. Lo spettatore, cioè, assiste a uno spettacolo in movimento, seduto sulla sua poltrona.

Tutto ciò rende effettivamente simile la situazione cinematografica a quella del sogno, o meglio, a nostro avviso, a quella del gioco. Nel gioco e nel cinema, infatti, esiste sempre una consapevolezza dei due diversi piani (quello ludico, e rispettivamente cinematografico, e quello reale) in cui si vive l'esperienza del soggetto. C'è stato chi, a proposito del gioco, ha parlato di « malafede » e « duplicità fenomenica ». La differenza rispetto al gioco può trovarsi, in età evolutiva, nel diverso carattere di « attività » di quest'ultimo, rispetto alla « passività » dello spettatore cinematografico (cfr. Canziani, 1970).

Resta comunque il fatto che una più completa interpretazione delle caratteristiche peculiari del vissuto cinematografico e dei suoi specifici caratteri di « realtà » richiederebbe un discorso molto più lungo di quello che siamo in condizione di fare in questa sede. Prima di chiudere il paragrafo, ci sembra però che valga la pena di sottolineare come alcuni aspetti tecnici possano influire su questo vissuto.

Negli ultimi vent'anni si è assistito in campo cinematografico alla rivoluzione del *cinemascope,* basato sull'impiego di obiettivi anamorfici (per altro già noti da molto tempo). Sempre negli anni cinquanta si ebbe la realizzazione dei cosiddetti film a largo formato (vistavision, etc.) e del cinerama. Una costante di tutti questi nuovi accorgimenti tecnici è costituita dall'aumentata dimensione dello schermo, che, secondo alcuni, faciliterebbe l'identificazione dello spettatore con la vicenda. È del resto noto che (pur senza poter porre delle regole precise) lo spettatore che voglia vivere il film come pura evasione tende ad occupare le poltrone anteriori della sala cinematografica.

Ciò su cui vorremmo soffermarci è però anche il fatto che le maggiori dimensioni dello schermo facilitano l'entrata in opera di tutti quei fattori, precedentemente analizzati, relativi a plasticità e tridimensionalità della scena cinematografica. Lo schermo panoramico, in particolare, esalta la parallasse di movimento, nei paesaggi in particolare. Si può a questo proposito osservare come già prima del '20 alcuni registi (tra i quali il grande Griffith) avessero usato l'artificio di riprendere scene in cui fosse opportuno evidenziare tale indizio di profondità, in modo tale da suddividere lo schermo in due zone: un primo piano indifferente all'azione (ad

esempio, la balaustra di un terrazzo, che occupa la metà inferiore dello schermo) e un campo lungo su cui si svolge l'azione che interessa, e in cui si vogliono mettere in evidenza appunto quei fattori (ad esempio, una pianura su cui si voglia una battaglia, e che viene vista oltre la balaustra del terrazzo).

4. Arousal e vigilanza dello spettatore

Abbiamo sin qui visto sul piano fenomenologico a cosa corrisponda, da un punto di vista di percezione visiva, il vissuto dello spettatore cinematografico. Come già detto, a una relativamente esauriente precisazione delle condizioni in cui si manifestano determinati fenomeni, non corrisponde sul versante interpretativo, almeno sino ad oggi, un'altrettanto soddisfacente sistematizzazione dei modelli proposti sinora. Ci sembra quindi opportuno, a questo punto, passare rapidamente in rassegna le conoscenze sinora acquisite sul versante psicofisiologico, e vedere quali sono i problemi che si presentano e le soluzioni suggerite.
Anche da un punto di vista storico, il primo problema ad essere stato affrontato è quello della vigilanza dello spettatore cinematografico. Ricordiamo brevemente che per vigilanza si intende innanzitutto la capacità di mantenere un livello di attenzione selettiva per un periodo di tempo abbastanza protratto. Alla vigilanza, così definita in termini psicologici, corrisponde poi un ben determinato quadro neurofisiologico, su cui dovremo spendere qualche parola.
Nel 1956, D. O. Hebb proponeva un modello teorico dell'attività del sistema nervoso centrale che avrebbe avuto un notevole successo. Secondo tale modello, ogni stimolo in arrivo all'organismo svolge due determinate funzioni: una, detta di *cue*, specifica e informativa, e l'altra, detta di *arousal*, aspecifica, con il compito di mantenere elevato il livello di attivazione (e, da un punto di vista psicologico, sostenere la vigilanza) di tutta la corteccia cerebrale.
Secondo tale modello, quindi, gli stimoli in arrivo seguirebbero due strade, dopo l'incontro con i recettori. La prima verso la zona corticale specificamente deputata a riceverli (per esempio, per la modalità visiva, l'area striata attorno alla corteccia calcarina del lobo occipitale), e la seconda verso la sostanza reticolare del tronco dell'encefalo: di qui, attraverso un sistema di proiezione diffuso, questi stimoli verrebbero inviati a tutta la corteccia, mantenendone il livello di attivazione, e consentendo all'organismo di essere vigile e attento agli stimoli che lo circondano.
Si osserverà, di passaggio, come l'importanza della sostanza reticolare e di questo sistema di proiezione (detto A.R.A.S., sistema reticolare attivatore ascendente) fosse stata già dimostrata nel 1949 da Moruzzi e Magoun, che avevano dimostrato come l'interruzione di questa via provocasse un sonno simile al coma, e come viceversa la sua stimolazione provocasse un'attivazione della corteccia.
Allo stato di attivazione della corteccia corrisponde un particolare quadro elettroencefalografico. Pur senza poter entrare in dettaglio, ci limitiamo ad osservare che lo stato di vigilanza del soggetto si accompagna a scomparsa delle onde alfa, che di norma si manifestano spontaneamente con soggetto a riposo e ad occhi chiusi.
Tutte le registrazioni elettroencefalografiche sinora effettuate durante la visione di uno spettacolo cinematografico e televisivo dimostrano un netto decremento del livello di vigilanza dello spettatore (cfr. Marinato, 1964). La situazione viene spesso assimilata a quella dell'ipnosi, e del

resto è noto da molto tempo che altre modificazioni fisiologiche analoghe a quelle riscontrabili in ipnosi possono trovarsi nello spettatore (Toulouse e Morgue, 1920, Scott, 1930).
I fattori che sono però alla base di questo decremento di vigilanza non sono ancora perfettamente chiari. Ne prenderemo per semplicità in esame quelli che vengono più spesso invocati, in situazioni in cui il contenuto filmico è emotivamente neutro, rimandando al prossimo paragrafo la discussione sul livello di vigilanza dello spettatore di fronte a film a forte contenuto emotivo.
Il primo fattore che viene chiamato in causa è quello relativo all'intermittenza del fascio di luce proveniente dallo schermo. Il fatto che tale fascio di luce intermittente venga percepito come continuo, e che gli intervalli di oscurità tra un fotogramma e l'altro siano troppo brevi per essere percepiti, siano cioè al di sotto della soglia psicologica, non significa che ciò non abbia delle conseguenze a livello fisiologico.
Notiamo di passaggio che viene detta frequenza critica di fusione la frequenza di alternanza di luce e di buio che viene percepita come una luce continua. Al di sotto di tale frequenza si ha prima la percezione (decisamente fastidiosa) di lampeggiamento, se si tratta di punti, o sfarfallamento, se si tratta di immagini più vaste; diminuendo ulteriormente la frequenza si ha la percezione normale di un'immagine che appare e scompare. Al di sopra della frequenza critica di fusione, invece, si mantiene la percezione di una luce continua, e, come già abbiamo avuto modo di dire, per intervalli molto brevi, se le immagini luminose non sono nella stessa posizione spaziale, in luogo di una percenzione di movimento si ha una percezione di contemporaneità.
Come rileva Romano (1965), nella normale situazione cinematografica, con frequenza di 48 c/sec, si è pericolosamente vicini alla normale frequenza critica di fusione. Esperimenti condotti, ad esempio, da Marinato (1963, 1965) hanno dimostrato una netta differenza a livello elettroencefalografico tra soggetti che assistevano alla proiezione di film (luci intermittenti) e diapositive (luce continua).
È inoltre noto che l'illuminazione intermittente produce sempre disturbi a livello neurofisiologico, e può arrivare, in soggetti epilettici, a scatenare crisi comiziali. Di norma, comunque, provoca un certo affaticamento (cfr. Gastaut e Roger 1949).
Le modificazioni a livello bioelettrico prodotte dalla stimolazione intermittente potrebbero quindi dar ragione almeno in parte dell'abbassamento del livello di vigilanza riscontrato. Un altro fattore a volte chiamato in causa è quello relativo alla cosiddetta *abituazione*.
È noto che la presenza di stimoli monotoni deprime il livello di *arousal*. Si osservi inoltre che, come dimostrato ad esempio dalla scuola di Hernàndez-Peròn (1966), le stimolazioni monotone possono essere bloccate già alle prime giunzioni sinaptiche immediatamente successive ai recettori sensoriali. Si parla, a tale proposito, appunto, di abituazione delle strutture nervose deputate a ricevere certi stimoli.
Il fenomeno dell'abituazione può però invocarsi solo di rado nella condizione cinematografica, in quanto abitualmente lo spettatore si trova di fronte non solo a una stimolazione variata, ma spesso anche a forte carica emotiva; ed è ben noto che gli stimoli che provocano emozione hanno il potere di innalzare notevolmente il livello di *arousal*.
Ciò non toglie, comunque, che il decremento di vigilanza si osservi anche in tali condizioni, tanto da giungere spesso addirittura fino al sonno. Il problema merita quindi di essere affrontato a parte.

5. Problemi emozionali

Un modello teorico abbastanza interessante per spiegare l'apparente contraddizione tra livello emozionale dello spettacolo cinematografico, e livello di vigilanza, è stato di recente elaborato da Romano, Marinato, Monterisi e Barbieri (cfr. Romano, 1969). Al centro di tale modello, è l'ipotesi che lo spettatore cinematografico, di fronte a uno stimolo che provoca in lui un'emozione, inizia a porre in azione tutto quel complesso di reazioni psicofisiologiche che conducono poi a una risposta adattativa, come se lo stimolo provenisse dalla vita reale. Al momento, però, di porre in opera tale risposta, lo spettatore deve inibire le sue reazioni motorie; la comparsa di una tigre sullo schermo può provocare in una certa misura paura, senza però che questa sia accompagnata da una fuga dalla sala cinematografica.

Nella situazione della vita reale, la successione di fasi sarebbe la seguente. A livello funzionale, alla presenza dello stimolo che provoca emozione si avrebbe una valutazione primaria, con reazione d'allarme: lo stimolo viene valutato per il suo contenuto positivo o negativo. A questa segue una valutazione secondaria, con considerazione del valore delle possibili risposte. Si ha infine un comportamento adattativo, con messa in azione di reazioni motorie comportamentali.

A livello fisiologico, alla valutazione primaria corrisponde un'attivazione di circuiti sottocorticali, a quella secondaria un'attivazione del sistema talamico e dei circuiti corticali, in particolare mnestici e immaginativi, e alla risposta adattativa un'attivazione dei circuiti corticali d'azione.

Le rilevazioni elettroencefalografiche condotte dagli autori suddetti hanno dimostrato come a una forte attivazione dei circuiti impegnati nella valutazione primaria, corrisponda nella situazione cinematografica un'inibizione di quelli impegnati nella valutazione secondaria. Alla base di ciò starebbe la necessità di inibire le risposte motorie adattive ripetutamente.

Una conseguenza, sul piano più generale, di quanto detto, porta ad aprire brevemente il discorso sulla « passività » dello spettatore cinematografico. L'inibizione dei circuiti di valutazione secondaria, infatti, comporta un difetto di elaborazione dei dati sul piano cognitivo. Lo stimolo, cioè, è accettato sostanzialmente per il suo valore emotivo ed immaginativo (e ciò rende conto della situazione oniroide dello spettatore, su cui abbiamo già avuto modo di fermarci). Ma ciò è tanto più valido, quanto più lo stimolo cinematografico è carico di valenze emotive. Paradossalmente, quindi, il pericolo di un'educazione alla passività (e si pensi soprattutto alla situazione in età evolutiva) non deriva tanto dalla presentazione di stimoli monotoni, quanto proprio di stimoli emotivamente carichi.

È evidente che un modello come quello su esposto necessita ancora di verifiche sperimentali, e soprattutto di una sua correlazione con i risultati di ricerche cliniche e psicosociali, i cui risultati, seppure spesso contraddittori, sembrano di massima in contrasto con alcune delle conseguenze che se ne potrebbero trarre.

6. Problemi di psicologia della visione

Prima di abbandonare il campo degli studi psicofisiologici, ci sembra interessante fermarci un momento su quelle che sono le più recenti acquisizioni sulla psicofisiologia della visione. In questo settore, infatti, gli ultimi quindici anni di ricerche hanno portato a risultati tali da far mutare completamente le nostre concezioni precedenti, e da permetterci

di comprendere molto meglio la vera natura di certi fenomeni sinora inspiegati.
Occorre precisare, però, che i dati a cui ci riferiremo sono stati ottenuti soprattutto su animali, con tutti i rischi, quindi, che un trasferimento di certi modelli sull'uomo comporta.
Uno dei lavori più importanti, in questo ambito, fu pubblicato da Lettvin, Maturana, Mc Culloch e Pitts nel 1959. Portava il titolo significativo, « Cosa dice l'occhio di rana al cervello di rana? », e dimostrava come una prima elaborazione delle informazioni visive venisse già effettuata a livello retinico, almeno nella rana.
In questo animale, infatti, si era potuto dimostrare come il nervo ottico fosse costituito da quattro diversi tipi di fibre, ognuna delle quali era specializzata per convogliare informazioni già complesse ed elaborate ai centri superiori. Le fibre del primo tipo, infatti, entravano in attività solo alla presenza di stimoli che presentassero forti contrasti o margini netti locali; quelle del secondo tipo erano attivate da margini curvi di oggetti scuri; quelle del terzo tipo da margini in movimento; e infine le ultime da rapidi oscuramenti generali.
Nel cervello della rana, poi, si poteva dimostrare la presenza di quattro strati ad ognuno dei quali afferiva specificamente uno di questi tipi di fibre.
In pratica, l'occhio della rana si dimostrava un organo già altamente specializzato, e il cervello non svolgeva altro che una funzione di integrazione di questi quattro tipi di dati in arrivo. La contropartita consiste però nel fatto che la rana è praticamente cieca di fronte a stimoli che non appartengono a queste categorie, mentre ha una vista acutissima, ad esempio, per ciò che riguarda moscerini in volo o animali predatori che le si avvicinino rapidamente.
Sarebbe interessante sapere se anche nell'uomo esistono a livello dell'occhio strutture dello stesso tipo; se cioè anche l'occhio umano riesca a inviare informazioni già in tutto o in parte elaborate. Come vedremo, il discorso è qui complesso, ma si può comunque dire (cfr. Gregory, 1966) che per ciò che riguarda il movimento, qualcosa del genere esiste, almeno alla periferia della retina.
Un semplice esperimento ci può dare ragione di questo fatto. Se noi muoviamo un oggetto alla periferia del nostro campo visivo, potremo accorgerci che esiste un punto in cui noi riusciamo a percepirlo solo se l'oggetto è in movimento. Nell'attimo in cui lo arrestiamo, l'oggetto scompare. Se poi ci spostiamo ancora più verso la periferia del campo visivo, troveremo un punto in cui si percepirà solo il movimento, e non più l'oggetto. Ciò rende plausibile il fatto che nella periferia della retina vi siano recettori specializzati per il movimento e non per la forma.
Un maggiore interesse per il discorso che stiamo qui conducendo presentano però le ricerche sui campi recettivi retinici delle cellule corticali visive, dimostrati da Hubel e Wiesel nel gatto (1959, 1962).
Per « campo recettivo » di una cellula nervosa si intende quel gruppo di recettori periferici che vanno tutti a convergere su tale cellula. Ad esempio, nella retina esistono circa 6,5 milioni di coni e 120 milioni di bastoncelli; questi convergono sulle cellule bipolari, e da qui gli impulsi giungono alle cellule gangliari, le cui fibre costituiscono il nervo ottico. Poiché le cellule gangliari sono circa un milione, si può comprendere come di media ad ogni cellula gangliare pervengano gli impulsi di più di cento recettori periferici. Sono appunto questi gli elementi che costituiscono il campo recettivo della cellula gangliare.
Ora Hubel e Wiesel hanno dimostrato che nella corteccia visiva del gatto esistono delle singole cellule a cui corrispondono dei precisi campi recet-

tivi a livello retinico. Si tratta di aree della retina, composte da un certo numero di recettori, che, una volta stimolati, vengono ad interessare le singole cellule corticali a cui fanno capo. Così, se noi proiettiamo una linea con una certa inclinazione sulla retina, interessando quindi un determinato campo recettivo, troveremo a livello corticale una cellula che scarica. Basterà che variamo l'inclinazione di questa linea (per un'ampiezza non inferiore ai 15°) per notare come la cellula smetta di scaricare, essendo cambiato il campo recettivo interessato.

L'interesse di queste ricerche risiede nel fatto che sono stati dimostrati campi recettivi sensibili oltre che a linee, a movimenti, angoli, etc. Ricerche più recenti sulle scimmie avrebbero dimostrato l'esistenza nel lobo infratemporale dello scimpanzè addirittura di cellule con campi recettivi sensibili all'immagine di una mano.

Tutto ciò, e dovremo tornare sull'argomento parlando del riconoscimento di *patterns*, starebbe a dimostrare quanto meno che l'unità di analisi nello studio psicofisiologico della percezione visiva si è fatta più grande, e avvicina come mai era successo in precedenza la neurofisiologia alla psicologia della percezione.

È però certo difficile, al momento, trovare un aggancio preciso di questo discorso con la percezione del prodotto cinematografico. Si possono comunque avanzare delle ipotesi, prima fra tutte una relativa al movimento stroboscopico, che può ora essere interpretato come stimolazione da parte di stimoli discontinui di campi recettivi preposti alla percezione di movimento.

Ma uno dei dati più interessanti rilevati di recente (cfr. Pettigrew, 1972) consiste nella dimostrazione dell'esistenza di singoli neuroni corticali, che ricevono impulsi da entrambi gli occhi, e che avrebbero una particolare importanza nella percezione di profondità. L'esistenza di cellule corticali con campi recettivi binoculari ci consente di superare l'*impasse* (su cui ci siamo soffermati nel 1° paragrafo) relativo alla difficoltà di conciliare certe interpretazioni a livello retinico con alcuni dati sperimentali. In realtà, ciò che questi studi portano a superare è proprio una rigida distinzione tra livello periferico e livello centrale nel determinismo di certi fenomeni percettivi.

7. Memorizzazione e apprendimento nel cinema

Abbiamo sin qui cercato di fornire schematicamente un panorama delle conoscenze di base sinora acquisite sui meccanismi che sono a fondamento della percezione del prodotto cinematografico. Il problema che ora ci poniamo, sempre dal punto di vista dello psicologo sperimentale, è, diciamo così, il destino a cui vanno incontro nell'organismo le informazioni ricevute con il film.

Ci poniamo, in altri termini, il problema di vedere cosa e su quali basi viene memorizzato, quali processi di apprendimento entrano in gioco. Si tratta di un argomento che ha ricevuto un notevole impulso proprio in questi ultimi anni, e ciò soprattutto a seguito dell'impiego sempre più vasto di mezzi audiovisivi in campo educativo. Non ci occuperemo comunque di quest'ultimo problema, che ci porterebbe fuori strada.

Occorre immediatamente osservare come gran parte delle ricerche sinora svolte abbiano sofferto di un vizio metodologico che non ne rende pienamente utilizzabili i risultati. Non si è cioè badato alla grave differenza esistente tra memorizzazione iconica e memorizzazione verbale (cfr. Tarroni, 1966). Tale differenza è particolarmente sensibile quando si studino i ricordi di soggetti in età evolutiva, e particolarmente prima dei 7-8 anni.

Le conclusioni che comunque possono trarsi da queste ricerche (p. e. Fraisse e De Montmollin, 1952; Holaday e Stoddard, 1933; Paulsen, 1957; etc.) possono riassumersi in questi termini: esiste una netta differenza tra struttura del messaggio come viene inviata (e come immediatamente percepita) e sua ristrutturazione a livello di memorizzazione. Come notano Bellotti, Cereda, Garzonio e Luccio (1969) esistono all'interno del discorso cinematografico dei « punti di ancoraggio » che servono a segmentare tale discorso in unità significative per lo spettatore, e che possono o meno (e questa è la situazione più frequente) coincidere con la segmentazione prevista dal realizzatore del film.
Il ricordo del film si strutturerà poi secondo tale segmentazione, e tale riorganizzazione del materiale percepito seguiterà a procedere, con ulteriori rimaneggiamenti rispetto alla struttura originaria, con il procedere del tempo (nella ricerca della Paulsen, i soggetti furono ancora testati a ventidue mesi di distanza dalla presentazione del film).
Come abbiamo detto, si è tenuto scarsamente conto della differenza tra codificazione verbale e iconica del materiale presentato. Si osservi che (come dimostrato di recente da Denis, 1972) in età evolutiva è di massima meglio strutturato il ricordo per il materiale verbale.
Per ovviare a questo inconveniente, la Tarroni e la Tomellini (1966) hanno messo a punto una metodologia di ricerca che sfrutta le capacità di simbolizzazione iconica utilizzando nel testare i ragazzi sottoposti a stimoli cinematografici dei disegni, anziché delle pure produzioni verbali. Esse hanno potuto così mettere in evidenza alcuni fenomeni che sfuggono a un'analisi condotta sul puro piano verbale; per esempio, hanno rilevato come la tendenza alla razionalizzazione che si manifesta nei resoconti verbali non appare in quelli scritti; e inoltre che si ha un aumento delle *icone* prodotte dal soggetto a una certa distanza di tempo dalla visione del film, cosa che viene interpretata sulla base di un'inibizione immediatamente successiva alla fruizione.
Un aspetto su cui si è concentrata l'attenzione degli studiosi negli ultimi anni è quella del *tempo* cinematografico, e della sua influenza sul piano della memorizzazione. Si tratta di un problema complesso, su cui vale la pena di soffermarsi un momento.

8. Il tempo cinematografico

Non è forse casuale che proprio in questo momento siano appena terminate o stiano svolgendosi diverse ricerche sul problema del tempo cinematografico. Ne ricordiamo, solo per citarne alcune, quelle di Denis, relative anche alla memorizzazione con diverse strutture cronologiche dello stimolo cinematografico; quella interdisciplinare in corso dal 1970 presso l'Istituto « A. Gemelli » di Milano, che vede impegnati psicologi, semiologi, sociologi e filosofi (tra i quali Cesa-Bianchi, Beretta, Bettitini, Galli, etc.) sulla « detemporalizzazione » del cinema contemporaneo; quella di Cesa-Bianchi e Luccio sulla capacità di comprensione di strutture temporali diverse dello stesso materiale cinematografico in età evolutiva, in rapporto a diversi stili cognitivi.
Se una delle caratteristiche del cinema è, come notano ad esempio Lebovici (1964) e Morin (1962), quella di svolgersi in un tempo immaginario, fuori della realtà della vita dell'uomo, è sorprendente che il problema del tempo cinematografico sia stato sinora così poco studiato (o, meglio, se ne sia approfondito lo studio proprio in questi ultimi anni, quando le nuove tecniche narrative, e non ci riferiamo solo al cinema *underground*, hanno messo per prima cosa in crisi proprio le strutture narrative del cinema tradizionale nella loro organizzazione temporale).

Da un punto di vista psicologico, è sempre opportuno tenere distinti i concetti di successione e di durata, non sempre coincidenti. Nella situazione cinematografica, infatti, noi assistiamo di norma a una successione di avvenimenti che non coincide con la loro durata (possono esserci, e ci sono quasi sempre, intervalli temporali, per cui un film della durata di un'ora e mezzo può descrivere l'intera vita di un uomo).
Inoltre non sempre l'orientamento spaziale rispetta la direzione passato-futuro della vita reale. Tipico, da questo punto di vista, l'uso dei *flash-back.*
Come detto, però, le nostre conoscenze sull'influenza della struttura temporale nella fruizione dei film sono abbastanza limitate. Sappiamo però che una relativa destrutturazione temporale ostacola la memorizzazione, ma in compenso diminuisce la passività dello spettatore, e (ciò che è particolarmente importante in età evolutiva) ne favorisce la creatività.
Di un certo interesse è ancora il fatto (che conferma osservazioni peraltro note nelle ricerche sul tempo; cfr. Fraisse, 1962) che tanto maggiore è l'interesse per il materiale presentato, tanto minore è la stima soggettiva della durata; ma che tanto maggiore è la destrutturazione di tale materiale, tanto maggiore è tale stima. Pare, in effetti, che esista una sorta di processo di condensazione, e che ancora una volta entrino in gioco quei « punti di ancoraggio » con cui il soggetto segmenta il film in unità significative. Tanto più difficile è reperire tali punti, e quindi formare delle unità ampie e ben strutturate, tanto più lunga è la durata soggettiva.

9. Cinema e informazione

I campi di studio di cui ci siamo sin qui occupati riguardano dei settori abbastanza tradizionali della psicologia sperimentale. Occorre però considerare come, proprio negli ultimi quindici anni circa, si sia assistito in psicologia a quella che viene chiamata la « rivoluzione cognitiva », che ha completamente mutato i metodi di ricerca e le prospettive d'indagine nella sperimentazione psicologica.
In cosa è consistita questa « rivoluzione »? Nell'immediato dopoguerra, la psicologia sperimentale batteva sostanzialmente due strade di ricerca: percezione e apprendimento. Si aveva allora una sorta di imperialismo culturale da parte di due scuole psicologiche, la *Gestalttheorie* e il behaviorismo. La nascita di scienze nuove, e il loro impatto sulla psicologia, non portarono per diversi anni a un mutamento sostanziale della situazione: alludiamo a cibernetica, teoria dell'informazione, teoria della decisione. In realtà, anzi, non ci fu altro che un riformulare il concetto, per esempio, di « bontà » delle forme in termini di ridondanza, o di arco riflesso in termini cibernetici. Ci furono probabilmente anche gravi errori (si pensi ai modelli stocastici nell'apprendimento), dovuti a una trasposizione acritica di modelli mutuati da altre discipline, ma sostanzialmente tutto ciò che si verificò fu un rivestimento di vecchi concetti con parole nuove. La rivoluzione cognitiva ha significato proprio una ribellione contro i vecchi concetti, e una maggiore consapevolezza nell'uso di certi modelli tratti da queste nuove scienze. Welford (1967) può scrivere che le « grandi teorie » come Gestaltismo e behaviorismo sono un « segno di immaturità », perché non rendono giustizia alla complessità del comportamento umano, e la frase non suscita più scandalo.
Le direzioni in cui si è mossa la psicologia cognitiva sono diverse (e si badi che si tratta sostanzialmente di un modo di concepire la psicologia e non di una nuova teoria; anzi, tra gli psicologi cognitivi si incontrano autori dalle posizioni teoriche diversissime, come, tanto per fare un esem-

pio, l'empirista Broadbent e l'innatista Miller). Un dato fondamentale è però quello di considerare l'organismo come un organo che elabora informazioni che gli provengono dall'esterno, e prende decisioni sulla base di tale elaborazione.
Un altro concetto molto importante, messo in evidenza da Miller (1956) e sviluppato particolarmente da Broadbent (1958, 1971) è che il meccanismo di decisione può essere considerato come un « canale a capacità limitata », in grado di elaborare non più di un certo numero di informazioni alla volta. Secondo i calcoli di Miller, tale numero, per stimoli unidimensionali, sarebbe di circa 2,7 *bits* [1].
Una delle prime ricerche da fare, in campo cinematografico, dovrebbe quindi essere quella relativa alla misurazione della quantità di informazione trasmessa cinematograficamente, e alla capacità da parte dell'uomo di elaborarla. Disgraziatamente l'incertezza relativa alla possibilità di misurare la quantità d'informazione delle forme visive è ancora notevole, tanto da far parlare Brown e Owen (1967) di « dispepsia metodologica ». Sono comunque stati fatti dei calcoli per ciò che riguarda la televisione (cfr. Luccio, 1971), e si è giunti alla cifra di 40.000.000 di *bits* al secondo. Tale cifra, che in prima approssimazione possiamo considerare valida anche per la situazione cinematografica, eccede di gran lunga le capacità di elaborazione dell'uomo. Occorre però considerare anche che il messaggio cinematografico e televisivo è estremamente ridondante; la ridondanza, anzi, viene calcolata intorno al 95%.
Nello stesso tempo è possibile calcolare la capacità di elaborazione dei dati intorno a circa 50-60 *bits* al secondo. Sono quindi in corso diverse ricerche che mirano appunto a ridurre la ridondanza dei messaggi (p. e. quelle di Rocca al Politecnico di Milano).
Si osservi, però, che se la riduzione di ridondanza supera un certo livello, intervengono allora immediatamente dei disturbi percettivi. E ciò è dovuto al fatto che l'attenzione del soggetto che percepisce non è diffusa uniformemente su tutto lo schermo, ma si rivolge selettivamente a determinate zone di questo.
Un altro campo di ricerca che si promette fruttuoso per il futuro è quello relativo al riconoscimento di *patterns*, e in particolare di parole e di immagini. La situazione cinematografica offre da questo punto di vista un campo di studio quanto mai interessante, proprio per la fusione tra questi due momenti.
I modelli di riconoscimento che sono stati sinora proposti (cfr. Corcoran, 1971) possono essere categorizzati sotto due aspetti: modelli *attivi* contro modelli *passivi*, e modelli *paralleli* contro modelli *seriali*.
I modelli attivi partono dal presupposto che all'interno dell'organismo vi sia una sorta di meccanismo di confronto tra quanto immagazzinato nella memoria del soggetto, e gli stimoli che provengono dall'esterno; ne è un esempio il modello di Halle e Stevens della « *analysis by synthesis* ». I modelli passivi prevedono invece l'esistenza di una sorta di unità dotate di una certa soglia, che viene raggiunta quando un corrispondente stimolo esterno giunge all'organismo. Ne è un esempio il modello del « sistema logogeno » di Morton (1969).
La differenza tra modelli seriali e paralleli può essere esposta in questi termini: nei primi il riconoscimento viene effettuato prendendo in esame gli elementi della configurazione uno dopo l'altro, elementi che vengono invece esaminati tutti contemporaneamente nei modelli di secondo tipo.

[1] Rimandiamo, per motivi di spazio, il lettore non familiare con la teoria dell'informazione alla lettura di qualche opera introduttiva, p.e. Pierce, 1966.

Le ricerche su questi modelli sono state sinora condotte servendosi in grande misura delle possibilità di simulazione offerte dagli elaboratori elettronici. Le ricerche sull'uomo si sono valse soprattutto di parole più o meno coperte da rumore, e di immagini singole. È indubbio che la situazione cinematografica può ampliare notevolmente questo settore di indagine, e offre delle possibilità notevoli per la comprensione non solo dei meccanismi del riconoscimento, ma in generale per lo studio di tutte le strategie cognitive dell'uomo.
Da questo punto di vista, un'altra area di notevole interesse è quella offerta dagli studi sulla cosiddetta « ricerca visiva » e sui movimenti oculari. Non che siano mancate in passato ricerche di questo tipo, ma ora si rende necessario affrontare di nuovo il problema sia per le nuove possibilità che la tecnologia mette a disposizione oggi del ricercatore, sia per il notevole potenziale euristico che i nuovi modelli teorici sviluppati negli ultimissimi anni presentano.

Conclusione

In queste pagine abbiamo tentato di dare un panorama, sin troppo rapido e schematico, dei contributi che la psicologia sperimentale ha offerto alla comprensione del fenomeno cinematografico, e cercato di delineare quali sono presumibilmente le più importanti prospettive di ricerca che si presentano per il futuro, alla luce soprattutto delle linee indicate dalla psicologia cognitiva.
Ovviamente si è dovuta fare una notevole selezione tra gli argomenti che potevano essere trattati; ogni scelta è sempre arbitraria, e questa non può fare eccezione alla regola. È stato inoltre posto pressoché sempre l'accento sulla percezione visiva del prodotto cinematografico, trascurando ad esempio tutto l'aspetto del sonoro e dell'integrazione tra immagine e sonoro, che pure avrebbe presentato un notevole interesse.
Psicologia e cinema hanno percorso sinora una lunga strada parallela, con pochi e frammentari interscambi. È auspicabile che per il futuro le cose vadano diversamente, perché da una collaborazione reciproca non possono che guadagnare entrambe.

BIBLIOGRAFIA

BELLOTTI G.G., BERETTA A., LUCCIO R., *Phenomenal realization and sensory restriction*, « Ikon », 1970, n. 75, 47-55.

——, CEREDA G., GARZONIO M., LUCCIO R., *Unità minime significative di fruizione nel linguaggio cinematografico e televisivo* (ricerca non pubblicata condotta per l'Istituto A. Gemelli, Milano, 1969).

BORING E.G., *Sensation and perception in the hystory of experimental psychology*, Appleton, New York, 1942.

BROWN D.R., OWEN D.H., *The metrcis of visual forms: methodological dyspepsia*, « Psychol. Bull. », 1967, *68*, 243-250.

BROADBENT D.E., *Perception and communication*, Pergamon, London, 1958.

——, *Decision and stress*, Academic Press, London, 1971.

CESA-BIANCHI M., BERETTA A., LUCCIO R., *La percezione*, Angeli, Milano, 1970.

CANZIANI F., *Ricerche su televisione e ragazzi*, RAI, Roma, 1970.

CORCORAN D.W.J., *Pattern recognition*, Penguin, Harmonsworth, 1971.

DENIS M., *Alcune recenti ricerche sull'apprendimento e sulla memorizzazione del messaggio filmico*, « Informazione Radio-TV », 1972, n. 6/7, 13-17.

DUNCKER K., *Ueber induzierte Bewegung*, « Psychol. Forsch. », 1929, *12*, 180-259.

EXNER S., *Ueber das Sehen von Bewegung und die Theorie der zusammengesetzen Augme*, « Sitzm. Königl. Wiss. Math. Naturwiss., 1875, *72*, 156-190.
FELDMAN E., *La situation du spectateur au cinéma*, « Rev. Int. de Filmologie, 1956, n. 26.
FRAISSE P., *The psychology of time*, Harper and Row, London, 1963.
——, DE MONTMOLLIN G., *Sur la mémoire des films*, « Rev. Int. de Filmologie », 1952, 21-38.
GASTAUT H., ROGER A., *Effects psychologiques, somatiques et electroencephalographiques du stimulus lumineux intermittent rytmique*, « Rev. Int. de Filmologie », 1949, *2*, 215-229.
GREGORY R.L., *Eye and brain*, Weidenfeld and Nicholson, London, 1966.
HALLE M., STEVENS K., *Speech recognition: a model and a program for research*, « IRE Trns. Inf. Th. », 1962, *IT-8*, 155-159.
HEBB D.O., *Drives and the C.N.S.*, « Psychol. Rev. », 1955, *62*, 243-254.
HERNANDEZ-PEON R., *Physiological mechanisms in attention*, in RUSSELL R.W. (ed.), *Frontiers in physiological psychology*, Academic Press, New York, 1966, 121-148.
HOLADAY P.W., STODDARD G.D., *Getting ideas from the movies*, McMillan, New York, 1933.
HOLWAY A.H., BORING E.G., *Determinants of apparent visual size with distance variants*, « Amer. J. Psychol. », 1941, *54*, 21-37.
HUBEL D.H., WIESEL T.N., *Receptive fields of single neurons in the cat's striate cortex*, J. Physiol. 1959, *148*, 574-591.
——, ——, *Receptive fields, binocular interaction and functional architecture in the cat's visual cortex*, « J. Physiol. », 1962, *160*, 106-154.
JONES E., BRUNER J.S., *Expectancy in apparent visual movement*, « Brit. J. Psychol. », 1954, *45*, 157-165.
KORTE A., *Kinematoscopische Untersuchungen*, « Z. Psychol. », 1915, *72*, 193-296.
KROLIK W., *Ueber Erfahrungswirchungen beim Bewegungsehen*, « Psychol. Forsch. », 1935, *20*, 47-101.
LEBOVICI S., *Psychanalise et cinéma*, « Rev. Int. de Filmologie », 1954, 15.
LETTVIN J.I., MATURANA M.R., MC CULLOCH W.S., PITTS W.H., *What the frog's eye tells the frog's brain*, « Proc. Inst. Rad. Eng. », 1959, *47*, 1940-1951.
LUCCIO R., *Differenze tra immagine cinematografica e immagine televisiva*, « Informazione Radio-TV », 1971, n. 1, 49-54.
MARBE K., *Die stroboskopischen Erscheinungen*, « Phil. Stud. », 1898, *14*, 376-401.
MARINATO G., *Modifications elettroencephalographiques produites par la composante "lumiere intermittente" de la projection filmique*, « Ikon », 1963, *46*, 33-38.
——, *La ricerca elettroencefalografica in filmologia*, « Ikon », 1964, 51, 23-47.
——, *Studio sulle modificazioni bioelettriche cerebrali prodotte dalla componente "luce intermittente" della proiezione cinematografica*, « Ikon », 1965, 52, 71-92.
METZGER W., *Tiefenerscheinungen in optischen Bewegungsfeldern*, « Psychol. Forsch. », 1934, *20*, 195-260.
MILLER G.A., *The magical number seven, plus or minus two*, « Psychol. Rev. », 1956, *63*, 81-97.
MORIN E., *Il cinema o dell'immaginario* (tr. it.), Silva, Milano, 1962.
MORTON J., *Interaction of information in word recognition*, « Psychol. Rev. », 1969, *76*, 165-178.
MUSATTI C.L., *Sui fenomeni stereocinetici*, « Arch. It. Psicol., 1924, 3, 105-120.
——, *Psicologia degli spettatori al cinema*, « Riv. Psicol. », 1961, *55*, 191-220.
PAULSEN K., *Was Bleibt? inder besinnen sich auf einen Film*, « Film, Bild und Ton », Münich, 1957.
PETTIGREW J.D., *The neurophysiology of binocular vision*, « Scient. Amer. », 1972, n. 12, 84-95.
PIERCE J., *La teoria dell'informazione* (tr. it.), Mondadori, Milano, 1966.
PONZO M., *Cinema and psychology*, « XIIth Int. Congr. Psychol. », Edinburgh, 1948.
ROMANO D.F., *L'esperienza cinematografica*, Giunti, Firenze, 1965.
——, *Reazioni emotive e vigilanza dello spettatore*, « Informazione Radio-TV », 1970, n. 8/9, 23-27.
SADOUL G., *Storia del cinema mondiale*, vol. I (tr. it.) Feltrinelli, Milano, 1972.
TARRONI E., *Ricerca sulla memorizzazione grafica e verbale dei film*, « Probl. Ped. », 1966, n. 6.
TOMELLINI P., *Note per un'interpretazione fenomenologica della ricerca*, «Probl. Ped. », 1966, n. 6.
TOULOUSE M.M., MORGUE R., *Des réactions au cours de projections cinémathographisque*, « Rev. Int. de Filmologia », 1958.

WALLACH H., O'CONNELL D.N., *The kinetic depth effect*, « J. exp. Psychol. », 1953, *45*, 205-217.

WALLON H., *De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma*, « Rev. Int. Filmologie », 1959, n. 1, 15-18.

WELFORD A.T., *Fundamentals of skills*, Methuen, London, 1967.

WERTHEIMER M., *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, « Z. Psychol. », 1912, *2*, 371-394.

MARINO LIVOLSI
LA PROSPETTIVA SOCIOLOGICA
LO SPECCHIO DELLE ILLUSIONI PERDUTE

1. Cultura di massa o società di massa

Per poter iniziare un discorso sui mezzi di comunicazione di massa e la cultura che essi esprimono è necessario eliminare fin dall'inizio un grosso equivoco e cioè quello di attribuire ad essi risultati e caratteristiche che sono invece determinanti dal modo di essere, dalla struttura socio-economico-politica, della società contemporanea. Un discorso appena corretto dimostrerà infatti con piena evidenza che massificazione, alienazione, consumismo, individualismo, ecc., sono tutti fenomeni che sarebbe ingenuo attribuire all'efficacia dei mass-media e non alla divisione del lavoro, alla burocratizzazione, alla impossiblità di arrivare ad integrare non forzatamente fini individuali e collettivi.

Non è un caso, in questa prospettiva, che l'interesse per lo studio dei mass-media sia sorto, attorno agli anni '30, assieme ai diffusi e giustificati timori per quelle che potremmo definire le due principali « degenerazioni » dei sistema socio-politico delle società occidentali [1]. L'avvento delle dittature nazista e fascista erano infatti suonati come drammatico campanello di allarme a proposito dei rischi che avrebbero da allora corso la libertà e la democrazia.

Così quando la propaganda politica in Germania o la crescente importanza della pubblicità negli U.S.A. esemplificarono in modo evidente (anche se come parte di una totalità) questo massiccio e analogo processo di condizionamento in atto nei due pur ben diversi sistemi politici, si preferì tuonare contro i demoniaci effetti dei mass-media piuttosto che portare avanti l'analisi politica e rendersi conto che dietro la « massificazione » non stava altro che l'alterarsi definitivo dei rapporti tra governanti e governati.

Anche senza i mass-media (o limitando i loro effetti) la massificazione sarebbe stata ugualmente il destino delle società occidentali come risultato della definitiva emarginazione delle classi subalterne dalla gestione del potere. Del resto le denunce sugli effetti del condizionamento di massa dovettero lasciare ben presto il posto prima alla smarrita percezione delle atrocità commesse dal nazismo come raffinato strumento bellico e poliziesco e, più tardi, al constatare il quasi analogo comportamento della gigantesca macchina da guerra e di violenza (all'interno e all'estero) americana.

Ma prima che questo avvenisse e che l'accostamento degenerazione nazista e degenerazione della società capitalistica fosse possibile, i mass-media e la cultura da essi espressa furono oggetto di un'altra gigantesca e diffusa mistificazione.

Negli anni cinquanta e primi sessanta, molti studiosi — ad eccezione di alcuni come l'orgogliosa pattuglia dei profughi da Francoforte — cambiarono completamente atteggiamento. La cultura di massa venne fatta coincidere o quasi con la (l'illusone della) società del benessere. Si finì

[1] Riprendo qui alcuni spunti dell'introduzione del volume da me curato *Comunicazioni e cultura di massa,* Milano, Hoepli, 1970.

con affermare che in questa società si andava vivificando una partecipazione socio-politica-culturale che mai era stato il caso di vedere precedentemente. Le differenze di ceto-classe sul punto di sparire, il benessere diffuso e generalizzato già raggiunto o al massimo in via di raggiungimento (si pensi a come una tale ideologia si diffuse e parve reale anche nel nostro paese a cavallo degli anni del boom economico del 1961. Si disse allora che l'attacco contro la « mass-cultura » era, nostalgia conservatrice e reazionaria, il tentativo di negare il segno dei tempi.

I mezzi di comunicazione di massa, la cultura di massa, furono così studiati come espressione (l'unica possibile) del loro tempo, i loro contenuti analizzati acriticamente o quasi come la realizzazione culturale di quel periodo storico. Progressivamente si attenuò ogni riserva nei loro confronti fino a che la coscienza delle contraddizioni, delle miserie, del sistema socio politico di cui essi erano espressione fecero ripensare anche sul loro ruolo, significato e contenuti.

Ancora una volta il non considerarli parte del sistema più vasto fu causa di sterilità critica: prima della guerra, al loro nascere, li si era incolpati di ogni male, ora non se ne parlava che bene. Inutile dire come si fosse fuori strada entrambe le volte. Tanto è vero che rapidamente si ricominciò (non è passato molto tempo) una critica tanto feroce quanto poco realistica su alcuni aspetti o caratteristiche della « mass-culture » evitando il discorso di fondo sui più forti condizionamenti di carattere strutturale. Ma il discorso non può finire qui: non solo i contenuti dei mass-media sono imposti da chi troverebbe altri modi per ottenere questo risultato, ma esistono altri strumenti o (come in gergo vengono ormai definite) altre agenzie di socializzazione che concorrono a determinare gli stessi risultati, gli stessi effetti. Basti pensare alla famiglia o alla scuola. Anche al loro interno si insiste sulle mete del successo, della competizione, del guadagno e della sicurezza. Quelle mete cioè che molti, la maggioranza, non riusciranno mai ad ottenere.

Il risultato però è che quelli che potrebbero essere i contenuti culturali della classe borghese diventano quelli dall'intera società. Le agenzie, concordemente, riescono nello scopo di presentare la società come buona e giusta (anche se qualche piccolo problema dovuto alla naturale imperfezione umana...), che quanto ognuno si illude di poter avere avrà (purché sia bravo e rispettoso delle gerarchie e dell'ordine sociale), che basta essere « capaci » per ottenere, che la società, nel suo complesso, è disponibile, permissiva, ecc.

A questo punto il gioco sembrerebbe fatto: non solo il sistema sociale in cui viviamo è riuscito ad emarginare gruppi sempre più vasti (la classe lavoratrice in nuova e più vasta eccezione, i giovani, gli anziani, le donne, ecc.), ma anche a far accettare un collettivo e spontaneo processo di autoemarginazione. Così non solo non si ha più ombra di potere (o controllo del), ma si finisce con il perseguire fini indotti, con il perdere di vista il loro costo effettivo, delegando ad altri la scelta delle mete generali e dei valori di fondo.

Si può allora concludere in questo modo: i mass-media agiscono in una società già emarginante ed alienata. Non hanno creato un sistema sociale, o la sua cultura: contribuiscono però a mantenerlo e rafforzarlo. Da cui ne deriva che non si possono studiare la cultura e i mezzi di comunicazione di massa senza riferirli al contesto socio-economico in cui agiscono per non mistificarne limiti ed efficacia reali. È però utile conoscerne i contenuti per meglio comprendere quali sono i meccanismi e le mete indotte su cui il sistema tenta — quasi sempre con notevole successo — l'integrazione dei suoi membri, anche quelli oggettivamente che tale integrazione dovrebbero rifiutare.

2. Della non partecipazione

Nell'ambito loro concesso dalle ideologie dei paesi occidentali, i mass-media hanno così imposto quella che Morin [2] ha chiamato « cultura dell'immaginario », secondo la quale non esiste, o quasi, distinzione tra sfera pubblica e privata. Ognuno vive modelli di vita che crede di aver elaborato ma che in realtà riceve già confezionati in « lucidi pacchetti » che ne nascondono l'obbligatorietà e la oggettiva miseria. I bisogni individuali emergenti, resi possibili da una relativa diffusione di benessere (o se si preferisce attenuazione dello sfruttamento) trovano nuovi campi ove espandersi: viaggi e vacanze, consumi culturali (cinema, giornali, TV, ecc.), consumi « tout-court » (abbigliamento, prodotti per lac asa, automobili o motociclette, prodotti di bellezza, ecc.), ecc. In questi campi le scelte appaiono enormi e le possibilità di soddisfarle, anche se minori di quelle presunte, non sono poche.
L'immaginario tende allora a coincidere con lo « happy-end »: si ottiene quello che si desidera (a volte per surrogati o imitazioni, ma non importa); quello che si legge o si vede al cinema (una bella vita, l'amore, la libertà, il successo, ecc.) sembra a portata di mano. Lo spettatore non sempre distingue la storia appena vista da quanto potrebbe accadergli o desidera realizzare.
L'immaginario e il reale si fondano in una sfera ove è sempre più difficile distinguere dove finisce l'uno e inizia l'altro. Se non si hanno certe cose, se non si può vivere in un certo modo, ci si illude di poterlo fare un giorno. Il dubbio che esistano limiti precisi sfiora raramente ma lo si scaccia come un momento evitabile di depressione.
L'ottimismo o la credibilità sono leggi vincolanti e accettate. La vita viene assunta oscillando tra i poli estremi e contraddittori di una continua illusione (diventerò ricco, avrò successo, sarò felice, ecc.) e di una ferrea standardizzazione delle possibilità reali offerte al singolo dal sistema. Più si sogna l'evasione e il mutamento più si vive così come fanno milioni di altre persone e secondo regole prefissate e rigide di comportamento. Del resto è impossibile il confronto e la valutazione: la tradizione, quanto si è fatto fino a poco tempo prima, sembra continuamente superata ed inutile. Comportarsi come nel passato (anche prossimo) è presa per fastidiosa inerzia o insopportabile ritardo culturale. Il futuro, poi, viene egualmente non considerato: anzi finisce con l'apparire minaccioso. Che ciò dipenda dalla insicurezza e dalla rapida e generale obsolescenza (le cose e gli uomini che invecchiano in un baleno) o, peggio, dalla minaccia pantoclastica di distruzione nucleare, non ha poi troppa importanza. Quello che conta è che la progettazione individuale e la pianificazione collettiva hanno tempi cortissimi, scadenze ravvicinate, obiettivi non troppo impegnativi. Tanto che se un obiettivo è così difficile che si può raggiungere solo nella vecchiaia o dopo una dura vita di sacrifici appare alla maggioranza uno pseudo-valore, i tempi di realizzazione sono così limitati in realtà è la consistenza delle mete limitata. Ognuno deve illudersi di poter raggiungere le mete desiderate.
Per rassicurare gli incerti, l'ideologia dominante parla allora di sicurezza (fai quello che ti dicono e non ti preoccupare: la previdenza sociale o la provvidenza penseranno a te!), di democrazia e uguaglianza (tutti possono tutto: solo che molti non riescono a vivere come vorrebbero, ad avere quello che desiderano, a capire quello che viene deciso anche per lui, a capire quello che gli altri capiscono), di libertà, di valori umani, ecc.

[2] E. Morin, *L'industria culturale*, Bologna, Il Mulino, 1963. Su questo tema fondamentale resta il contributo di M. Horkheimer - T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.

Ufficialmente non esistono più barriere di classe, ceto, età, sesso, cultura, nazionalità e razza: ci si riesce a dimenticare che nella realtà si trovano gruppi violentemente emarginati per professione e reddito, età, sesso, livello d'istruzione, colore della pelle, comunità di appartenenza (nazioni ricche o povere, città-campagna, ecc.).

Ecco allora dove i mass-media sono funzionali al sistema e la loro azione fondamentale. Nel convincere a vivere una realtà sempre meno umana come accettabile e appetibile. Essi rassicurano, ognuno al proprio posto e livello culturale, che quello che stanno facendo è utile e verrà ricompensato: che le ricompense sono altamente desiderabili, che vale la pena d'insistere ed avere fiducia.

Questo riesce anche perché la deresponsabilizzazione si accompagna al « privatismo » e all'individualismo. Ognuno bada per sé (e per la propria famiglia); gli altri sono avversari nella competizione continua o « gente » con cui non si ha nulla da spartire.

La divisione del lavoro, o — come direbbe Marcuse — il principio di realtà ridotto a performance impediscono la solidarietà, l'impegno collettivo, la coscienza di classe.

I mass-media fungono così da tramite necessario tra individuo e società: diffondono le mete obbliganti, le articolano nei diversi settori (valori, modi di comportamento, consumi, contenuti culturali e svaghi, ecc.), le traducono ai diversi livelli (a seconda delle possibilità economiche, intellettuali, ecc.).

La massificazione avviene in modo ben diverso che nel cercare d'imporre gli stessi contenuti a tutti e nel modo più violento ed elementare.

In realtà la cultura di massa ha precise differenziazioni e articolazioni al suo interno: anche se nel fondo eguale, saprà essere apparentemente più raffinata, nei mezzi e nelle forme, per l'intellettuale medio e il piccolo borghese voglioso, più rozza per i semplici e coloro che più pesantemente subiscono lo sfruttamento sia economico che intellettuale. La differenziazione sarà precisa e attenta: ad esempio libri e quotidiani « vanno » per la élite: TV e rotocalchi per le classi subalterne. Ma non basta: all'interno di un singolo media ci saranno prodotti di alta-media-bassa-qualità: Visconti-Zeffirelli-Fellini ad alto livello, i prodotti di consumo elegantemente confezionati (certa produzione americana o buona parte delle « commedie alla italiana ») per i buoni borghesi, per finire con le « bufale » western o sexy. E non è finita: all'interno di una stessa testata troviamo pubblicità ad effetto ed elementare per prodotti di largo consumo e d'élite per prodotti raffinati e costosi.

Combinando tutti i fattori si arriva ad una differenziazione pressoché aperta all'infinito: ma si può ben dire che cambiando i fattori il prodotto non cambia. I contenuti di fondo tendono sempre all'integrazione, al conformismo, all'accettazione dello status-quo.

La massificazione non va infatti considerata come la eguaglianza di tutti in tutto, ma va ritrovata proprio in ciò che viene presentato come alternativo, diverso, nella apparente libertà delle scelte, nel campo di variabilità prefissate. La massificazione diventa così la fungibilità e l'intercambiabilità degli individui nei ruoli ordinati secondo le necessità del sistema. Ad ogni livello ognuno ubbidisce a certi imperativi funzionali, con poche alternative possibili (anche se queste aumentano ascendendo nella scala gerarchica) e limitate possibilità di espressione.

È però meglio non se ne accorga (non ci pensi) o, se lo comprende, lo accetti in nome di qualcosa che gli sembra vaga la sua condizione. Soldi, successo, consumi, evasione sono le ricette più comuni. Ma ce ne sono anche altre: la doverosità imposta fin dai primi anni (devi fare il tuo dovere e bene, accetta i tuoi superiori, ecc.), la pseudo-socialità (è un mestiere

utile agli « altri »). Cosa è il dovere, chi sono i superiori, gli « altri », sarebbe per i più, ben difficile spiegarlo.

3. Quale informazione?

Si è detto che esistono profonde differenze tra i singoli mezzi. È bene precisare però che una tale differenziazione non è causa di concorrenza. Non è affatto vero che il consumo (la lettura, l'ascolto) di alcuni esclude (sempre e categoricamente) quello di altri. È questa la posizione di coloro che credono, ad esempio, che chi si rivolge ai media di qualità non conosce o non si avvicina in nessuna occasione a quelli di minor levatura. Per costoro, ad esempio, chi legge sistematicamente quotidiani e libri dovrebbe essere uno scarso consumatore di TV o cinema o, a maggior ragione di periodici, fumetti, ecc. Costoro, inconsciamente pensano ancora alle differenze tra cultura « vera » e per le masse, tra prodotti ad alto o basso livello senza legami tra loro.
In un precedente lavoro[3] abbiamo potuto dimostrare il contrario, nel senso che il consumo dei diversi media è il più delle volte strettamente intercorrelato. Si deve allora distinguere più utilmente tra « alti » e « bassi » consumatori, tra chi legge o vede molto e chi invece si limita ad un consumo quantitativamente e qualitativamente molto limitato.
In questa prospettiva il discorso sulla massificazione può essere riconsiderato nel seguente modo: c'è chi è sottoposto a stimoli molteplici e tra loro diversi e quindi è praticamente sottoposto ad un progressivo processo di destrutturazione psicologica e culturale che minaccia la sua capacità d'elaborazione critica o personale e chi, più indifeso, è sottoposto all'influenza di non sistematici ma unidirezionali (e in genere dequalificati) stimoli, per cui finisce per avere un modesto sottosistema culturale in genere alternativo a quello di base (per educazione, posizione di classe, ecc.).
Abbiamo così due grandi gruppi. Il primo composto da coloro che sono praticamente indifesi dal bombardamento di emozioni o informazioni diverse per come sono esposte, per loro contenuti o effetti, ecc.; risulta infatti praticamente impossibile per costoro sistemare, decodificare ordinatamente tutti i messaggi ricevuti, finendo per « consumare » indifferentemente ogni notizia, dando eguale valore e significato a qualsiasi stimolo. La guerra e le atrocità commesse in Viet-Nam sono fruite come spettacolo e producono la stessa sterile emozione delle notizie televisive in cui si privilegiano gli incidenti stradali, le grandi calamità, o la cronaca nera. Tutto ciò è molto simile al consumo della « fiction » cinematografica, dove ci si commuove per una storia d'amore o si sogna di rivivere le gesta di qualche improbabile eroe.

Nessuno stimolo riesce così a dare stimoli razionali o emotivi di notevole consistenza o durata: si apprendono migliaia di « piccole » informazioni, si hanno in continuazione « piccole » emozioni. All'uomo di grande cultura si sostituisce l'uomo di grande informazione, il quale, però, non ne trae nessun vantaggio per la sua vita quotidiana e rimane egualmente indifeso di fronte a quanto entra a far parte della sua vita.
Pu sapendo « tutto » non saprà elaborare nessun atteggiamento o comportamento critico: subirà come gli altri, una politica che lo emargina, un lavoro che lo aliena, dei rapporti sociali che lo condizionano sempre più, eccetera.

Può sembrare allora paradossale che il risultato finale accomuni il primo al secondo gruppo. Anche questi ultimi non riusciranno a mettere in

[3] V. Capecchi, M. Livolsi, *La stampa quotidiana in Italia,* Milano, Bompiani, 1971.

atto nessun compartamento alternativo a quelli proposti loro dal sistema, con l'aggravante di una meno elevata, o modesta, condizione economica. Vivranno così avvenimenti per loro senza significato: i grandi eventi non li toccheranno eccessivamente, i piccoli li interpreteranno secondo codici elementari e stereotipici, ove la dimensione prevalente è il non coinvolgimento o l'irrealtà e l'evasione. I films commerciali, i fotoromanzi, la TV più « leggera » parleranno loro di grandi amori, di vite affascinanti e senza preoccupazioni economiche (anzi allietate da consumi di favola), di bontà e di altruismo, di disinteresse e vocazione sociale dei potenti e così via. Per quanto così lontane dalla loro realtà, queste cose li entusiasmeranno, li faranno sognare.

La sfera privato-affettiva-onirica oscurerà i loro reali interessi. Quella pubblica-politica li toccherà magari duramente (togliendo loro il lavoro e sottoretribuendolo) senza che essi possano avere un'idea anche elementare del suo meccanismo, delle regole del gioco, del perché di certe situazioni assurde o peggio crudeli. Per questo finiranno con il non interessarsene, deprivilegiando le sue pur modeste occasioni di conoscenza. I due gruppi coprono praticamente tutta la popolazione dei paesi a media-alta industrializzazione: al loro interno restano solo frange marginali. Quei pochi che cercano di resistere alla cultura di massa o fuggendola (molto difficile) o gestendola sulla base di un altro e più valido e raffinato sistema culturale (difficile e certamente in questo gruppo non entrano tutti quelli che dicono d'appartenervi) e quelli che per naturale isolamento (geografico, istituzionale, culturale) non ricevono praticamente nessun messaggio tramite i mass-media. Queste due condizioni — di grande privilegio e pesante esclusione — tendono però vieppiù a ridursi anche se più la prima che la seconda. Resta solo da sottolineare che l'esclusione dai mass-media (che va in questo caso più correttamente intesa come esclusione da una certa condizione socio-economica) può portare a condizioni peggiori anche di quella descritta precedentemente. Basti fare riferimento agli esempi: paesi poveri o ex-colonie, da una parte; le carceri, i manicomi, dall'altra.

4. Il cinema e gli altri media

Nelle pagine precedenti abbiamo detto come si debba tenere conto della profonda differenza tra i mezzi nei contenuti, nell'efficacia, ecc. È necessario allora cercare di trovare quale o quali dimensioni possono meglio darci una idea di queste differenze. A nostro avviso la strada migliore per arrivarci è quella di considerare in cosa i più recenti media si differenziano dai tradizionali.

Chiarito che più recente si intende in una eccezione piuttosto larga (il cinema è più « recente » rispetto al quotidiano), il punto di partenza può essere l'impegno sempre più massiccio dell'immagine al posto della parola. Una prima e provvisoria distinzione tra contenuti di tipo « verbale » e « iconografico » ne introduce immediatamente altre altrettanto utili come tra contenuti a forte prevalenza razionale o emotiva, prevalentemente innovativi o tradizionali (culturalmente), prevalentemente informativi o evasivi. È chiaro che l'elenco potrebbe continuare, così come le precedenti definizioni potrebbero essere discusse e meglio riformulate: ma quello che ci interessa sottolineare è che quelle ricordate (e molte altre omesse) insistono tutte su uno stesso asse di cui sono aspetti settoriali o complementari. Definiamo questa dimensione « informazione-evasione » e con-

sideriamo i diversi mass-media disposti lungo un « continuum » che ha, ad un estremo, i mezzi caratterizzati da contenuti prevalentemente reali, razionali, informativi, culturalmente affermati (o tradizionali), ecc., e, all'altro, quei mezzi che invece privilegiano i contenuti non verbali, emotivi, evasivi, culturalmente non affermati o valutati, ecc.
Lungo quest'asse possiamo considerare i diversi mass-media, anche se, ovviamente, tale collocazione potrebbe essere ridefinita in base ai più precisi generi o contenuti all'interno di ciascun media: ad esempio il cinema è categoria abbastanza generica, comprendendo al suo interno film commerciali a bassissimo livello ed opere di notevole valore formativo o informativo.
Procedendo comunque per approssimazione (a nostro avviso sufficiente) collochiamo, ad un estremo del « continuum », libri e stampa quotidiana, all'altro cinematografo e fumetti e, all'interno, stampa periodica, TV, radio [1].
Questi tre gruppi sembrano abbastanza omogenei tra loro anche se, come abbiamo già detto, le diversità di contenuto all'interno di uno stesso medium possono spostare questo da un estremo all'altro del continuum.
La nostra ipotesi è che sia in corso, ormai da qualche tempo, una progressiva affermazione del gruppo mediano. In altre parole, per numero spettatori, per centralità di interesse collettivo (le cose di cui tutti sanno parlare, si interessano, ecc.), per efficacia nel determinare mode e modelli culturali, questo gruppo (TV, stampa periodica soprattutto) a nostro avviso prevale ormai nettamente sugli altri due.
Estremizzando il discorso si potrebbe dire che quanto è genericamente definito cultura di massa è, oggi, soprattutto prodotto ed elaborato da questi mezzi, mentre gli altri sembrano complementari o occupano settori (o si rivolgono a pubblici) particolari. Una specie di funzione gregaria rispetto al momento creativo principale.
Il risultato di fondo è che sempre più si realizza quella commistione, impossibile a decodificarsi, tra fiction e realtà. Spettacolo e notizia, sollecitazioni razionali ed emotive sono definitivamente correlate nel determinare un genere che si impone anche al di là delle differenze del canale di trasmissione. Il « telegiornale » tende a diventare la formula a cui tendono quei quotidiani che vogliono avere successo; la discussione su grandi temi di attualità politico-sociale, formula riproposta massicciamente dalla TV, si accompagna al prevalere della saggistica sulla narrativa.
Negli ultimi anni si tende così alla creazione di un genere che privilegia la realtà e l'attualità (quale si vedrà poi) rispetto all'evasione dichiarata. Ciò è particolarmente evidente nel nostro più recente cinematografo, ove la gran parte dei films prodotti si riferisce — anche se deformandoli — ai problemi e alle situazioni tipiche della società contemporanea.
Il tendere a questo pseudo-realismo è del resto evidente anche nelle componenti cinematografiche, come, ad esempio, nello stile di recitazione e regìa.
Una prova di quanto stiamo dicendo crediamo si possa trovare nel pensare a quanto più colpisce nella visione di un vecchio film (ad esempio riproposto alla TV) e cioè, a prescindere dal modo di vestire e truccarsi, proprio l'uso smodato di sottolineature drammatiche ottenute con « esasperazioni » recitative e musicali.
Questa tendenza indubbia (oltre alle sollecitazioni di TV e periodici basterebbero, per il cinema, le dichiarazioni programmatiche di scuole, autori,

[1] Altri generi come i fotoromanzi possono essere fatti rientrare nelle categorie usate (ad esempio i fumetti), altre dovrebbero essere aggiunte come il teatro, la narrativa d'evasione (gialli, fantascienza, ecc.), ma il discorso non cambia nella sua sostanza.

ecc.) urta però contro la natura stessa dei mezzi per cui la realtà invocata viene ripresentata forzatamente in forma irreale.
Perfino la ripresa diretta televisiva presenta la realtà secondo un taglio particolare che finisce per essere sintesi spettacolare, o per lo meno, unilaterale. Un taglio « surrealizzante » finisce con il determinare il voluto e presunto realismo. Una realtà deformata si impone con il crisma della verità. L'equivoco (non sempre in buona fede) dei realizzatori si trasmette ed è condiviso dai consumatori che sono portati a credere più alla realtà « appresa » che non a quella « acquisita ». Si accetta così un messaggio anche se questo contraddice alla esperienza altrimenti consolidata o si finisce per accettare come valido l'ultimo messaggio anche se questo contraddice i precedenti, senza cercare di risolvere le contraddizioni implicite, tanto da considerare con fastidio chi tenta di farle emergere. Tutto ciò può sembrare ipotesi azzardata ma non è altro che prassi quotidiana. Ad esempio si accettano senza discussione messaggi politici che danno un'interpretazione dell'esperienza collettiva chiaramente in contrasto con quella del singolo ricevente, così che la partecipazione politica è sempre più, oggi, pratica slegata dalla realtà e dagli interessi dell'autore. Oppure si seguono mode culturali con passione e convinzione non « potendo più soffrire » quanto piaceva disperatamente fino al giorno prima, o, si cambia marca di un prodotto sulla base di diverse e contraddittorie stimolazioni pubblicitarie.
Del resto si è già detto del prevalere della evasione sull'informazione e quindi del declinare di una decodificazione essenzialmente razionale, sulla base di schemi logici e culturali consolidati. La decodifica personale dei messaggi appresi è sempre più difficile. Le categorie tradizionali sono in crisi: ad esempio le notizie sono considerate secondo modalità d'interesse o estetiche (piacciono o meno, sono curiose o meno, ecc.), codici poco discussi come il linguaggio subiscono importanti trasformazioni con l'introduzione di neologismi, contrazioni, uso di termini stranieri, oltre alla tendenza ad una semplificazione del linguaggio con stilemi non certo popolari: sembra nascere una lingua comune che non è di nessuno, elaborata casualmente soggetta a rapide trasformazioni, mode, ecc. Ritorna, anche a questo proposito, la tendenza surrealizzante a produrre un certo tipo di realtà non reale.
Vi è così un doppio condizionamento: uno a questa lettura alienante della realtà così come presentata dai mass-media (per cui la realtà « appresa » finisce per il vincere su quella « vissuta »), ed uno, meno casuale, di tipo politico che dipende dal fatto che ovviamente i mass-media hanno un controllo preciso che dipende sia dalla proprietà che dal potere politico-economico più generale.
L'immaginario invade così definitivamente il reale: vi sono aspetti dell'immaginario che sembrano realizzarsi nella realtà (le mete collettive mistificate dal sociale tramite i mass-media) e aspetti della realtà che si sconfinano nell'immaginario (per cui non si realizzano certe mete, si spera di poterlo fare un giorno). L'importante è che ognuno, al proprio livello, sia convinto di partecipare, di far parte del gioco. Uscendo dal cinematografo si deve sognare ad occhi aperti che il lieto fine della finzione sia anche della propria vita; nel caso di fallimento personale ci si « commuoverà » sulla propria sorte anziché tentare di modificarla. Il destino del proprio gruppo, della propria classe, è vissuto come sagra televisivo-cinematografica, risolvibile solo per l'intervento di un eroe o del potente buono. A ciò si aggiunga che « il tempo libero » mentre aumenta quantitativamente diviene sempre meno libero, nel senso che le

possibili alternative sono prefissate e funzionali al sistema. Si sfoga la propria violenza repressa allo stadio, ci si stanca fino allo spossamento nei faticosi week-ends, ci si illude di vivere avventure culturali guardando la TV o qualche film. Più le soluzioni sono prefissate e più sembrano avvincenti: più le occasioni di svago e divertimento rientrano nella dimensione del « già visto » più sembrano belle e vere.

In questa direzione agiscono i mass-media. Ognuno di loro tende a « coprire » un determinato pubblico e ad offrire particolari contenuti. Se è vero che TV e periodici (in questo momento decisamente più la prima dei secondi; questi ultimi sembrano andare incontro ad una certa flessione sia quantitativa che qualitativa) determinano i modelli normativi e culturali di fondo, gli altri media partecipano all'elaborazione del sottosistema culturale completando e rafforzando (ad esempio insistendo sugli stessi temi) l'azione dei primi.

Così, per fare pochi esempi, la radio opera di rafforzo alla TV, la stampa quotidiana trasmette contenuti manipolati in modo più sofisticato ad un pubblico (media-alta borghesia) che normalmente saprebbe come difendersi. Dove, come nel nostro paese, i quotidiani non vogliono o non sanno trasformarsi in questa direzione attraversano una crisi senza alternative prevedibili non aumentando la propria diffusione.

Quanto al cinema è questo il mezzo che forse più degli altri riesce ad elaborare dei modelli culturali o almeno delle mode. In particolare, visti i limiti di prudenza autoimposti da TV e periodici (questi da qualche tempo un po' meno), il cinema riesce a trattare ed imporre tematiche che si presentano in qualche modo originali. Che poi anche il cinema, a causa dei vincoli economici a cui è soggetto, abbia scelto quasi sempre le strade più facili è un altro discorso. Così, da noi, esso ha introdotto praticamente solo sesso (abbondantemente) e la crisi dei rapporti sociali e familiari. Temi che da soli, o per come sono stati trattati, hanno evitato i discorsi politici di fondo, le contraddizioni maggiori della nostra società.

Resta comunque il punto che là dove il cinema agisce con carattere innovatore la sua efficacia è indubbia. Per seguire il discorso appena iniziato, basti ricordare come rapidamente sia mutato il discorso sui temi della famiglia negli anni '60. Chiaramente la crisi della famiglia non è opera del cinema (o dei mass-media come qualche sprovveduto bigotto ogni tanto insiste), essa era ormai matura anche nel nostro paese. Il parlarne, il rendere collettivo e « trattabile » un argomento che pur riguardando direttamente molti si credeva impopolare o impossibile, ha permesso di verificare comunemente le ragioni della crisi, la possibilità di soluzioni alternative, ecc.

Ripetiamo che il discorso è teorico perché il condizionamento economico ha praticamente imposto al cinema (al nostro come a quasi tutti gli altri) la strada più facile dell'evasione, del successo commerciale ottenuto con i mezzi più elementari. Così il cinema italiano nel suo contesto generale ha quasi sempre preferito far piangere o ridere bassamente: la sua storia più recente è costellata di fumettoni strappa lacrime e sciagurate farsacce. Quando però si è impegnato in tematiche più serie gli effetti non sono mancati. Questo dimostra chiaramente che il cinema non ha sempre il ruolo di iniziatore, di avanguardia, ma che anzi più facilmente assume quello contrario, nel senso che i temi e i fermenti socio-culturali che riprende vengono mistificati in prodotti di consumo o in strumenti d'integrazione. I problemi sono trattati superficialmente, preferendo la via di una drammatizzazione ad effetto non poco approfondita. Il lieto fine o l'astoricizzazione impediscono ulteriormente la decodifica politica dei contenuti. Se questo non basta si insiste nella « drammatiz-

zazione » del racconto: allora i fenomeni sociali sono visti attraverso il dramma privato di uno o pochi personaggi; le loro ansie, angoscie e problemi dipendono dal vivere e lottare in un certo sistema sociale, ma questo è appena accennato, è lasciato alla intelligenza e capacità d'analisi dello spettatore. Nel cinema predomina da sempre il singolo, il personaggio individuale: non esiste il collettivo. Le contraddizioni di fondo della società vengono trasformate in alienazione o emarginazione individuale o privata. Lo spettatore è messo nella soporifera situazione di un apparente coinvolgimento. Alla fine del film — liberato e deresponsabilizzato ulteriormente — può perfino sentirsi avanguardia cosciente e critica, mentre non ha fatto altro che spartire una piccola fetta di un prodotto raffinato dell'industria culturale.
E qui andrebbe fatto il discorso del cinema come industria, spiegare come si possono fare solo i films « non difficili », quelli che non smuovono troppo le acque. Altrimenti non ci sono i mezzi finanziari per produrli, sorgono difficoltà nella distribuzione, vengono « stroncati » dalla critica « di corte ». Un discorso scontato su chi (e perché e come) produce i films: tanto scontato che nessuno ci prova in modo sistematico.
Il discorso sarà meglio ripreso più avanti, prima però sono necessarie alcune considerazioni. La prima e più necessaria è che quando si parla del cinema non bisogna cadere nell'errore (almeno da un punto di vista sociologico) di considerare solo i prodotti eccezionali scartando il resto (almeno i 9/10) come inutile paccottiglia o pura evasione. Anche i films « normali » determinano o contribuiscono a determinare — magari svuotandoli o abbassandone il « tono » — gusti, mode, ecc.
Il cinema come gli altri mass-media ha tali e tante differenziazioni al suo interno che isolarne una componente (su basi quasi esclusivamente estetiche) è un non-senso.
Come è possibile affermare che dietro a Fellini-Antonioni-Visconti ci sia la realtà italiana contemporanea? Le estrapolazioni che permettono di dire che la componente psicocattolica del primo, la sensibilità verso il futuro della società industriale del secondo o la preziosità mitteleuropea del terzo, sono aspetti o momenti determinanti della nostra cultura contemporanea è un vezzo da intellettuale da provincia o da topo di cineforum, ma ha lo stesso peso logico di affermazioni quali la « regina d'Inghilterra rappresenta il suo popolo » o « gli italiani mangiano troppo ».
Chi considera le centinaia di pellicole uscite nello stesso periodo, i contenuti che hanno contrabbandato, eccetera? Nessuno che tenti un discorso in questa prospettiva. Con questo non si vuol dire che l'ultima pellicola della serie « Franchi e Ingrassia » abbiano lo stesso peso e significato dei films più affermati, ma più semplicemente che anche questi alla lunga possono influire nel determinare il gusto di una consistente aliquota di pubblico cinematografico.
In conclusione vi è scarso costrutto a isolare pochi films e farne un paradigma sufficiente per parlare della realtà socio-politica di un paese. Per proseguire nel discorso appena iniziato si deve allora conoscere, almeno con sufficiente approssimazione, quali contenuti il cinema (in particolare quello italiano più recente) ha privilegiato, insistito, o trascurato e ignorato. Per dire quale è il ruolo del cinema (nel contesto degli altri mass-media) nel determinare modelli culturali, mode, ecc., è necessario avere un'idea di quali sono i valori su cui si fondono le sue storie, i modi d'espressione usati per imporre un certo gusto, determinate preferenze del pubblico.
È necessario allora tentare una rapida panoramica del nostro cinema più recente, non con pretese di compiutezza e accuratezza storica, ma per cogliere i principali filoni, gruppi, generi, ecc.

Solo successivamente potremo tentare un discorso di sintesi a livello sociologico. A giustificare questa nostra « invasione » in un campo non di nostra pertinenza, c'è da dire che non ci risulta che questo sia stato già fatto, almeno nella prospettiva che ci interessa.

5. Il cinema italiano negli anni 1950-1970

I - Alcuni dati sulla cinematografia italiana negli anni 1950-1970

Prima di iniziare un discorso sulle proposte culturali del cinema italiano più recente, diamo alcuni dati che servono per meglio inquadrare il discorso successivo.
Iniziamo con una domanda molto semplice: quali films abbiamo visto in questi 25-30 anni? Cerchiamo di arrivare a delle categorie generali e consideriamo i dati della tabella n. 1 [5].

Tab. 1 - Andamento per generi dei films messi in circolazione nel periodo 1952-72

	1952	1954	1956	1958	1960	1962	1964	1966	1968	1970	1972
Films comici o brillanti	24,8	28,1	30,9	25,8	28,9	32,0	31,5	36,6	40,1	34,6	41,9
Films drammatici o sentimentali	45,6	42,3	41,2	50,0	40,3	38,6	46,3	33,7	37,1	41,6	33,6
Films d'avventura o d'azione	29,6	29,6	27,9	24,2	20,8	29,4	22,2	29,7	22,8	23,8	25,5

Se raggruppiamo i diversi generi in tre gruppi principali che chiameremo « film comici o brillanti » (commedie, comici, musicali, ecc.), « film drammatici o sentimentali » (drammatici, storie d'amore, storie complesse tratte da romanzi, con qualche puntata nell'avventura, molte nell'erotico, ecc.), « film d'avventure o d'azione » (films di guerra, gialli-polizieschi, western, storie di cappa e spada, mitologici, ecc.), vediamo subito: *a*) la prevalenza del genere « drammatico » sugli altri due, *b*) il suo lento ma continuo (anche se con andamento non perfettamente regolare) decrescere, con un accenno a riprendersi proprio nell'ultimissimo periodo, *c*) il continuo aumento dei films « comico-brillanti » negli ultimi 20 anni, anche se sembra avvenire, oggi, una leggera flessione, *d*) il pressoché regolare andamento dei films « di avventura ».
Quanto ai dati della tabella n. 2, questi mostrano come ad una massiccia prevalenza dei films stranieri fino alle soglie degli anni '60 si sia nel tempo contrapposta una più forte presenza delle pellicole prodotte nel nostro paese. Si tenga presente, inoltre, che per il periodo non considerato nella tabella, e cioè per gli anni antecedenti al 1951, la presenza di films stranieri è stata ancora più forte.
Nel periodo successivo al 1962 aumentano di molto anche le pellicole di coproduzione: questo andamento viene a modificarsi negli ultimi anni, quando il loro numero si riporta su valori inferiori e comunque minori a quelli relativi alle pellicole prodotte nel nostro paese. Il loro peso resta comunque notevole almeno per quanto riguarda il successo commerciale. Quanto agli incassi relativi si può facilmente constatare come le pellicole

[5] Consideriamo qui i dati fornitici dall'ANICA-AGIS, da noi successivamente elaborati.

Tab. 2 - Incasso dei films nazionali, in coproduzione e stranieri conseguito nel periodo indicato e nell'anno di prima programmazione (1)

	Films nazionali		Films in coproduzione		Films stranieri		Totali	
	Numero	Incasso in milioni	Numero	Incasso in milioni	Numero	Incasso in milioni	Numero	Incasso in milioni
Anteriormente al 1952	227	112,4	6	3,2	688	792,2	921	906,9
1952	55	106,1	7	4,7	95	49,0	157	159,0
1954	74	151,2	23	7,7	117	406,1	214	565,0
1956	38	33,6	14	10,1	149	294,6	201	338,4
1958	40	128,2	43	99,4	159	226,6	242	452,3
1960	59	180,7	45	178,3	197	451,1	301	810,2
1962	115	489,2	84	346,2	194	905,6	393	1.741,1
1964	104	709,9	139	922,1	237	1.314,2	480	2.946,4
1966	87	760,3	140	1.139,6	221	736,4	448	2.636,4
1968	126	1.915,7	120	2.305,5	340	2.545,0	586	6.766,2
1970	131	26.902,0	97	18.948,1	260	21.583,0	488	67.433,2
1971	128	33.837,7	88	29.251,4	256	33.751,1	472	96.840,2

(1) Nostra elaborazione sui dati riportati in « Lo Spettacolo in Italia », Annuario statistico della SIAE, anno 1971, pag. 184-195.

italiane incassino mediamente meno di quelle straniere fino al 1960-62 per poi iniziare una ascesa che continua ancora e che fa decisamente superare loro gli incassi medi delle pellicole prodotte altrove, ad eccezione delle coproduzioni che registrano incassi netti ancora più alti.

II - Tendenze e filoni del cinema italiano

Quanto detto in precedenza dà già un'idea di un certo andamento dei diversi generi nel tempo: per avere un'idea più precisa di quanto avvenuto in questo periodo, consideriamo alcuni momenti a nostro avviso particolarmente significativi.
Cominciamo dal primo che abbraccia *gli anni che vanno dalla fine dell'ultima guerra al 1950-51*. La cinematografia italiana [6] come industria è praticamente inesistente: non solo a livello delle strutture e dell'organizzazione, ma anche a quello delle idee, dei contenuti. Anche se non completamente compromessi con il regime fascista [7], gli uomini del cinema italiano erano ancora sotto l'influenza o la narcosi dei « telefoni bianchi » o delle scemenzuole popolar-umoristico-qualunquistiche con grandi alberghi, delicati sentimenti, fiammanti « Balilla » (qui intese come auto, che quelli veri fiammeggiavano molto meno), primi attori « tanti-denti-tutti-bianchi ». Così, « arrivata la libertà », pochi ne seppero approfittare (molti non sapevano che cosa realmente fosse o come usarla: del resto pochi l'avevano aspettata con ansia reale): tra questi Rossellini e De Sica parvero giustamente un miracolo. Senza fare della retorica e qualunque sia il giudizio di una certa critica arcigna, fu questa una stagione eccezionale. Anche se ad una rilettura attenta questi films trasudano troppo buoni sentimenti, troppo popolo come lo vede chi non vi è nato, e manchi un'interpretazione politica realistica, ecc., indubbiamente certi personaggi di questi films danno una idea precisa dello sbandamento del periodo, dell'essere usciti dal mondo falso e vuoto della retorica fascista e non avere ancora modelli culturali alternativi (quello dell'« american dream », doveva ancora imporsi), delle speranze ma anche della incapacità a creare una società nuova, un nuovo modo di vivere. Si pensi a certe figure di *Roma città aperta* o *Ladri di biciclette*, *Paisà* e il discorso può sembrare più chiaro.
Ma assieme ai piani d'aiuto economico calarono da oltreoceano valanghe di films americani. Per qualcuno ciò ubbidiva ad un piano preciso (a nostro avviso una tale interpretazione antropologico-imperialistica è più valida per il Giappone e, forse, per la Germania, che non per il nostro paese), ma, comunque, l'impatto fu violento e d'effetto. Questi films presentavano, spesso insieme, buoni sentimenti (il tipico « lieto-fine » di marca hollywoodiana) [8] e l'immagine di una società ricca e apparentemente felice. Si pensi al confronto, magari inconsapevole, che i nostri spettatori, con i vestiti un po' lisi e « demodé », un ricordo di fame reale o temuta,

[6] In questo paragrafo consideriamo praticamente solo il cinema italiano: chiaramente è una limitazione ad un discorso che, se completo, dovrebbe considerare tutte le pellicole in circolazione nel periodo. Abbiamo preferito questa strada innanzi tutto per paura di non stare nei limiti di un saggio e ritenendo che il nostro obiettivo primario fosse quello di mostrare le interdipendenze tra cinema e sistema socio-politico, per cui il riferimento esclusivo al nostro cinema chiarisce meglio il nostro discorso.

[7] Questo non significa ovviamente che il cinema fu ostile o critico al regime o anche che vi furono vistosi fenomeni di fronda, ma che la celebrazione o compartecipazione ai fasti dell'impero fu piuttosto episodica e tutto sommato significativa. Utile in questa prospettiva sarebbe un confronto tra cinema italiano e tedesco dello stesso periodo.

[8] Vedi, in particolare, G. Galli - F. Rositi, *Cultura di massa e comportamento collettivo*, Bologna, Il Mulino, 1967.

andavano facendo correndo al cinema come ad una festa, ansiosi di dimenticare gli anni precedenti. Sullo schermo passavano militari che andavano in guerra consapevoli e orgogliosi di difendere i « veri valori », con la riconoscenza del paese, il successo finale (medaglie e ragazze: qualcuno moriva, è vero, ma mai i protagonisti...) e un ritorno a casa con macchine, frigoriferi, graziose villette ed un benessere che sembrava per tutti e non solo lecito ma doveroso. Inconsciamente venivano confusamente a galla le proprie partenze (o quelle dei parenti o amici) dall'apparenza patriottarda e fragorosa ma così tristi e, con il passare del tempo, piene di amari presagi, con le famiglie a dibattersi tra tessere alimentari e « borsanera ». E poi i ritorni a casa, nello sbandamento generale, con la difficoltà di trovare un lavoro, con la crisi degli alloggi, mentre fuori passavano le ultime automobili « a carbonella » e i frigoriferi parevano, da noi, ancora da inventare.
Ma anche fuori della guerra, gli eroi di celluloide ottenevano sempre quello che andavano prefiggendosi: il povero giornalista sposava l'ereditiera (d'accordo era Clark Gable) e le imponeva il proprio « stile di vita »; comunque difficoltà e traversie non arrestavano l'immancabile lieto fine. Era così ovvio che si finiva con il chiedersi: e perché noi no? E così se, uscendo dal cinema, qualcuno prometteva le stesse cose era scontato che avesse un facile e plebiscitario seguito. Era giusto cominciare a lavorare sodo per ricostruire. Importava poco che le riforme sociali, il rinnovamento socio-politico-culturale del paese, venissero continuamente rimandati. Si sarebbero fatti « dopo », una volta scacciati la fame, la miseria, la perenne paura del futuro. Si perse così, per sempre, l'occasione sperata e necessaria. Iniziarono così le vie italiane: al socialismo, ma anche all'essere furbi, al guadagno, al disinteresse per il collettivo, ecc. ecc. La prima, indubbiamente più seria, si sarebbe presto e spesso incontrata con le altre: purtroppo il più delle volte avrebbe perso.
Arrivarono così gli anni che vanno dal 1950-51 all'avvento della TV (1954-55), anni in cui l'industria cinematografica italiana comincia a riorganizzarsi anche se ancora su basi artigianali.
Il neorealismo tramonta rapidamente nell'indifferenza del pubblico: resta fatto culturale, d'élite, e anche come tale finisce per attirarsi grosse ostilità. Non c'è chi non ricordi la polemica degli « stracci sporchi da lavare in famiglia », delle polemiche sulla cattiva fama che tali pellicole avrebbero fatto al nostro paese tutto impegnato nella ricostruzione. Nel 1951 il « sottosegretario » allo spettacolo (un certo Andreotti) criticò ufficialmente il film di De Sica *Umberto D.*, per il suo realismo pessimista (critica che fu del resto accettata se pensiamo alla prolifica maturità cinematografica del nostro regista): fu quasi il segnale per l'emergere trionfale, della « seconda anima » del cinema italiano. Nascono generi che sarebbero rimasti dei precisi filoni nella storia più recente del nostro cinema: i films comici di basso costo e grande resa, anche se di una comicità facile e di nessuna durata, i films ad episodi, le commedie apparentemente vicine alla realtà sociale del paese, ma in realtà assurde e qualunquistiche, i films costruiti su trame ricavate da testi (?) di canzonette di successo. Il primo filone è tutto centrato sulla figura di Totò che, mal servito da testi e registi di mestiere, avrebbe retto per decine e decine di pellicole solo sulla sua bravura, su qualche « gag » o scenetta tratta dai suoi spettacoli teatrali di successo.
I films ad episodi e le commedie brillanti rifuggirono invece, fin dall'inizio, da ogni aggancio con la realtà, come nel caso del capostipite dei *Don Camillo*, dal successo travolgente, con la sua morale del « volemose bene » che così bene si accompagnava all'ideologia della ricostruzione, del « dimentichiamo il passato », ecc. ecc.

Poco da dire sui films « canori »: canzonette, opere liriche, tutto servì per realizzare pellicole per i pubblici dal palato meno delicato. Ha inizio così un'altra delle caratteristiche del nostro cinema: la produzione di films per i circuiti della provincia più lontana, delle campagne, del meridione. Pellicole che raramente vengono proiettate nelle grandi città, conosciute e considerate, ma che realizzano egualmente importanti incassi e, quel che più conta per il discorso che andiamo facendo, determinano il gusto e la « cultura cinematografica » di un pubblico non trascurabile. E qui è d'obbligo un genere che abbiamo volutamente fino ad ora ignorato e cioè il « drammatico-popolare », il fumettone « strappalacrime », dalle incredibili storie d'amore, dalle avversità senza fine, con i cattivi « tutti-cattivi ». Chi non ha mai visto o sentito parlare della coppia Nazzari-Sanson, di *Catene, La sepolta viva, La cieca di Sorrento*! Films che le storie del cinema considerano con sufficienza ma che con tutta probabilità (assieme ai comici) sono stati la spina dorsale, dal punto di vista economico, della nostra nascente industria cinematografica.

Così anche il nostro cinema, appena nato, presenta due volti e due anime: quella più commerciale (e più facile, spesso volgare, ripetitiva, ecc.) e quella più di qualità o « artistica » (i films d'autore, o di impegno sociale) che coesistono quasi l'una non conoscesse l'altra, con pubblici, regole, mode, linguaggi, addetti ai lavori, del tutto (o molto) differenti e senza praticamente nessun contatto. Resta da dire che da questo momento l'anima commerciale avrebbe sempre prevalso sull'altra. Non solo quantitativamente ma anche condizionando l'altra nei contenuti, nei moduli formali, nella scelta ed uso degli attori. Il diverso e l'eccezionale furono sempre (quando lo furono) più indirizzati su un piano estetico che non d'impegno politico.

Il nostro cinema si sta comunque facendo le ossa; prima che l'avvento della TV condizioni i suoi prodotti scopre un altro genere di travolgente successo: il film mitologico.

È segno di una nuova vitalità. Del resto questo, era dimostrato, anche dal progressivo aumento delle pellicole lontane sia dai vertici del film d'arte che dai prodotti più popolari: in altre parole quei films ad un buon livello di realizzazione, anche se con fini esclusivamente d'evasione, girati da registi di buon mestiere e da attori di fama, per un pubblico non facile. Nascono e si impongono così anche i « divi » di casa nostra: anzi il loro successo è così forte da oscurare la popolarità di quelle che erano state fino ad allora le « stars » americane. Iniziano le « maggiorate » (Lollobrigida, Loren su tutte), ma ben presto arrivano anche gli uomini: inizia Sordi, arriveranno poi Gassman, Tognazzi, Mastroianni, Manfredi e così via [9].

Il cinema italiano ha così un suo pubblico, con il tempo anche una sua più precisa fisionomia, ma al suo orizzonte spunta un temibile (almeno così sembra!) nemico: la TV.

Si arriva così *agli anni che vanno dall'avvento della TV al « boom » economico*: è ovvio che, inizialmente, si guardi alla TV come al mostro che porrà praticamente fine all'era cinematografica. In realtà ciò non avvenne, come era logico non avvenisse, dato che l'uso del mezzo televisivo fu fin dall'inizio molto particolare. La TV fu indirizzata subito verso il disimpegno, lo svago, i contenuti culturali di basso livello (si pensi agli « sceneggiati televisivi »), la scarsa adesione alla realtà socio-economica del paese. Questo dimostrerebbe (anche se ci rendiamo conto che il discorso

[9] Il divismo ebbe poi per il nostro paese più importanti significati: per suo tramite si imposero mode, abitudini, consumi. Si veda a questa proposito la brillante analisi di ALBERONI nello specifico capitolo del suo libro: *Consumi e società*, Bologna, Il Mulino, 1964.

dovrebbe essere più lungo e articolato) che il mancato rinnovamento politico (e culturale) cominciava a produrre le sue conseguenze. Detto diversamente, ciò mostrava come il paese, alle soglie della trasformazione da società agricola ad industriale, non avesse una classe politica all'altezza del compito. La TV fu un esempio dell'incapacità di gestire, anche se con fini politici precisi, un mezzo moderno d'informazione e potenzialmente di cultura.

All'inizio comunque la paura in campo cinematografico è forte: praticamente ci si arrende (i cinema installarono impianti televisivi per la trasmissione di « Lascia o raddoppia »), producendo quasi esclusivamente pellicole dei generi più popolari, sperando in un rapido recupero dei capitali investiti, magari sfruttandole nelle zone dove gli impianti TV non erano ancora arrivati. La produzione di più serio impegno e quella cosiddetta « artistica » hanno un periodo di stasi; pochissime sono le eccezioni; « melodrammi », « mitologici » « comici » e « canzonettistici » tengono il campo. Ritornano i films di guerra di produzione nazionale, come per una celebrazione nostalgica e finalmente possibile dopo quella (compresa l'ultima relativa alla guerra di Corea) dei vincitori. Il 1956 è l'anno della « crisi »; vengono prodotti solo 105 films italiani. È il punto più basso dagli anni '50 ad oggi; dei 105 prodotti, 34 sono « comico-brillanti », 24 « storico-mitologici », 21 « drammatici » (di cui i 4/5 sono del genere « fumettoni »). Gli altri sono paccottiglia (guerra, avventure, ecc.): la produzione è praticamente nella sua totalità al di sotto di ogni margine di accettabilità.

La crisi non è di lunga durata: ci si accorge infatti rapidamente che restano spazi da sfruttare, per quanto la strada che si finirà per scegliere, come sempre, è la più facile. Ci si oppone alla TV con i « Kolossal » o il « divismo » (sull'esempio degli USA), invece che con i films di maggiore impegno, che avrebbero veramente funzionato come « alternativa » alla TV. Si tenta di razionalizzare questa scelta sulla base del fatto che il pubblico delle grandi città (e quindi mediamente più evoluto culturalmente) comincia ad essere spettatore meno assiduo, attratto da altre possibilità di svago (lo sport, innanzi tutto, e il nascere della tendenza del « week-end ») e che quindi il pubblico cinematografico è mediamente scaduto, ha gusti più facili, che vanno accontentati per non perderlo, pena la crisi generale. Malgrado la spinta della nuova legislazione del '56 (che insiste sulla programmazione agevolata e sugli aiuti diretti ed indiretti), la ripresa è egualmente lenta e senza avventure. La produzione si radicalizza nei suoi estremi: rispettivamente i films a basso costo e facile effetto e i prodotti di alto effetto e grande apparenza spettacolare. Da una parte Totò e canzonette senza fine, ancora melodramma e fumetti: tutti films dai titoli e dai contenuti incredibili. Dall'altro lo scoppio della serie « Poveri ma belli » e l'uso massiccio dei « divi-comici » (a Sordi si affianca ora Gassman), oltre a qualche kolossal che tenta di competere con quelli di provenienza americana (basti l'esempio della *Tempesta* di Lattuada, maggior successo di pubblico per quell'anno).

Gli incassi confortano questa scelta; dal 1959-60 i films italiani incassano sempre più, anche in relazione a quanto « rendono » i films stranieri. Alla paura si sostituisce l'euforia: anche se culturalmente il cinema italiano non è mai stato così in crisi. Mentre i nostri maggiori registi (Visconti con *Le notti bianche*, Fellini con *Le notti di Cabiria*, meno Antonioni con *Il Grido*) sembrano con opere minori e sfocate testimoniare lo sbandamento e la crisi del « cinema serio », si meditano grossi colpi. Con il « boom » economico si annuncia infatti anche quello del nostro cinema. Questo è preannunciato da una serie di films di grande successo

(di oltre 1-2 miliardi d'incassi rispettivamente) che sono l'inizio di una nuova èra. I registi della vecchia guardia (De Sica, Comencini, Monicelli), si affiancano a Fellini e Visconti nel competere per il successo di pubblico, se non per l'approvazione della critica. Tutti sfruttano il richiamo del divismo o lo creano, anche se il tono culturale è indubbiamente salito rispetto al passato. Si tenta sia un ripensamento dell'esperienza culminata con la tragica avventura della guerra, sia sul tempo attuale e i problemi che la società industriale porta, ora, anche nel nostro paese. Il salto culturale che deve compiere la borghesia evoluta e colta del film di Fellini e i poveri immigrati del film di Visconti sono fenomeni di interesse collettivo e di generale proiezione-identificazione. Ancora una volta, però, la strada nòn è percorsa sino in fondo: tolte le solite eccezioni (potremmo dire i tre big: Visconti, Fellini, Antonioni), si evitò di portare fino in fondo l'analisi critica, il discorso culturale. In qualche caso si assiste anche all'involuzione di qualche « grande »: come Rossellini, che riprendendo il tema della resistenza (*Il generale Della Rovere*, *Era notte a Roma*) rimane molto lontano dai risultati ottenuti 15 anni prima. Ma l'esempio è sintomatico della ormai cronica incapacità ad un serio discorso politico-culturale. Si preferisce rifugiarsi nel clichés della facile comicità, delle soluzioni compromissorie, dei divi-personaggi usati più come maschere ricorrenti che non in precise e scavate interpretazioni. Anche i registi di più solido mestiere sembrano timorosi di portare fino in fondo le loro intenzioni: altri di notevole valore scelgono decisamente una via di mezzo senza rischi. La necessità del successo economico diventa, salendo i costi di produzione, sempre più ferrea e determinante. Non meraviglia quindi che le eccezioni, per quanto notevoli e piene di significato, restino tali. Il campo è sempre largamente dominato dalle pellicole di più facile smercio: resistono le canzoni e Totò, hanno una flessione I « melodrammatici » e i « mitologici ».

Un genere nuovo viene però a sostituirli rapidamente nelle sale di provincia e nelle seconde visioni: il film sexy, il finto documentario sui « piaceri proibiti », « i peccati nascosti ». Se un vecchio mestierante di genio come Blasetti riesce a giustificare in qualche modo i primissimi, subito dopo è il diluvio della volgarità gratuita e noiosa. Ma costano poco ed incassano molto e quindi per qualche tempo è un'invasione apparentemente inarrestabile. È così iniziata una nuova èra per il cinema italiano con gli *anni che vanno dal 1961 alla fine dell'euforia economico-politica*, proprio quel periodo in cui la società italiana si illude di poter raggiungere un facile benessere, senza squilibri interni e contraddizioni. Il modello americano finora inseguito tenacemente (anche se quasi con la consapevolezza della propria impotenza), più come un miraggio che una realtà possibile, sembra invece quasi sul punto di realizzarsi.

Il reddito pro-capite e nazionale salgono in modo insperato: indubbiamente per molti si vengono ad avere possibilità economiche mai avute prima. I consumi privati sono di gran lunga superiori a quelli pubblici: tra questi salgono decisamente i cosiddetti « culturali ». Si diffonde sempre più la TV, si impone la musica leggera e definitivamente la stampa periodica (specialmente quella femminile). Ma il fenomeno più massiccio e diffuso è quello della motorizzazione privata, dei viaggi, delle vacanze. Il tutto contribuisce a « sprovincializzare » le abitudini e i gusti del grande pubblico. Ciò spiega anche il tentativo di una certa parte della nostra cinematografia per tentare di battere vie meno superficiali e spettacolari.

Non a caso vengono alla ribalta un gran numero di nuovi registi: alcuni si affermeranno definitivamente (Petri, Pasolini), altri resisteranno anche se con alterne fortune (Risi, Salce, Loy, De Seta, ecc.). Gli esordi sono quasi sempre a livello di un certo impegno, anche se in molti il condizio-

namento della produzione si fa sentire. Anche in questo caso non mancano le eccezioni, chi tenta di sottrarsi alle strette leggi economiche: Pasolini con *Accattone*, Olmi con *Il posto*, De Seta con *Banditi a Orgosolo*, Antonioni con *La notte*. In almeno due casi su quattro la produzione è però indipendente o fuori dai normali circuiti.
Il quadro globale continua malgrado tutto ad essere di gran lunga composto di comici-brillanti (nel 1962 sono il 30% del totale dei films italiani prodotti e, purtroppo, accanto al persistere un po' appannato di Totò c'è da segnalare il debutto della sciagurata coppia Franchi-Ingrassia); di « canzonettistici », « fumettoni » e « sexy ». Vi è poi la gran fiammata finale. quasi a consumare il resto dell'entusiasmo verso questo genere, dei « mitologici » (nel 1962 sono ancora più del 10% dell'intera produzione, due anni non esistono o quasi, per poi sparire definitivamente): il più famoso è *Barabba*, dalle incerte fortune economiche, ma ne verranno girati nei mesi successivi almeno un'altra decina con le stesse scene, gli stessi costumi, storie di poco modificate, ecc.
Nello stesso periodo c'è però un ritorno in forza dell'industria cinematografica americana con films dal grande successo spettacolare ed economico (*Exodus*, *L'appartamento*, *Psycho*, *Il giorno più lungo* per ricordarne uno per genere), ma anche con una crescita in chiave critica o politica (si pensi a *Vincitori e vinti*). I nostri produttori tentano di resistere e contrattaccare sullo stesso piano: escono così *Il Gattopardo*, *Sodoma e Gomorra*, *La steppa*, *Mondo cane*, *Boccaccio '70*. Con ciò si spera di reagire anche alla concorrenza della TV, che ha inaugurato il 2° canale ed esteso la sua diffusione.
È il momento più alto dell'euforia: si produce di tutto. Escono films a tutti i livelli e di qualunque genere. C'è perfino posto per un'altra ondata di debutti (Brusati, Visconti, Bertolucci, Patroni-Griffi). Ma non continuerà a lungo: malgrado che la spesa per il cinema aumenti (di poco), il numero degli spettatori diminuisce nuovamente (dopo un periodo di stasi nelle grandi città inizia un nuovo e preoccupante « allontanamento » dalle sale cinematografiche, anche se questo è in parte controbilanciato dall'aumento dei biglietti) e la bilancia degli incassi ritorna a favore della cinematografia straniera. Per il momento non se ne tiene conto: anzi il numero dei films italiani aumenterà ancora fino al 1964 e il panorama sembrerà privo o quasi di ombre.
Si tenta ancora la politica dei films ad alto costo, ma gli americani stanno ottenendo, in questo campo, una pesante vittoria (*Cleopatra*, *La conquista del West*, *Lawrence d'Arabia*, i vari *James Bond*, inglesi di bandiera ma americani di fatto). Escono ancora una nutrita serie di films di notevole livello (da segnalare il debutto italiano di Ferreri e i lavori di Germi e Rosi ma soprattutto Fellini, *Otto e mezzo*, e Antonioni, *Deserto rosso*). La « commedia all'italiana » sempre aiutata dal fenomeno del divismo si afferma per qualità (anche se nel fondo sempre becera e qualunquistica) ma i western all'italiana diventeranno presto valanga, dando addirittura luogo a sottogeneri specifici, come quello di maggior successo (ma non nel periodo di cui stiamo trattando) dell'autoironia.
Ma così come è nata, l'euforia tende rapidamente a declinare. Si registra qualche caso clamoroso di crak finanziario anche tra i maggiori produttori: ben più numerose sono le « fini silenziose », i fallimenti dei minori, illusi di potersi rapidamente affermare ed arricchire. Tra i maggiori è indicativa la resa di G. Lombardo (e della Titanus), proprio colui che era stato, in un certo senso, il creatore e l'ideologo dei kolossal all'italiana e della fiducia ai giovani registi italiani esordienti. La paura ottiene anche un effetto concreto: le banche, fino ad allora prodighe di finanziamenti, restringono improvvisamente e severamente il flusso di denaro, l'unico reale

in un mondo dove si parla spesso di centinaia di milioni ma si lotta quotidianamente con banali difficoltà monetarie. Si tenterà massicciamente la strada delle coproduzioni, fin qui sperimentate non sistematicamente, ma soprattutto ci si legherà al capitale e alla distribuzione americana presenti massicciamente nel paese. Si spera anche molto nella nuova legge per il cinema (1965), ma questa è decisamente inferiore alle aspettative. La crisi economica diventa rapidamente anche crisi delle idee: come già successo, invece di reagire almeno sul piano delle nuove proposte spettacolari, se non dei films di impegno, si cercheranno le strade più comode. I western e la malefica coppia Franchi-Ingrassia sono le sole sicurezze e verranno sfruttati senza respiro. Non a caso la crisi del cinema è anche la crisi del paese: il benessere si è rivelato fittizio o riservato a pochi e comunque — sempre — pagato a caro prezzo. La frattura fra le cosiddette società politica e civile pare destinata ad aumentare per la cronica incapacità di gestire il nuovo (al di là della volontà conservatrice) della nostra classe politica. Il centro-sinistra ne è il sintomo e l'esempio chiarissimo. I più attenti avvertono e denunciano le contraddizioni della nostra società: i modelli stranieri perdono completamente di credibilità. La guerra del Viet-Nam è l'occasione, per molti, per una presa di coscienza precisa.

Nel frattempo la TV si avvia a « vincere » di gran lunga sugli altri mass-media: le sue proposte culturali sono in linea con l'ideologia dominante e sorrette da una determinata gestione del potere (politica della informazione, politica scolastica, controllo dell'opinione pubblica, delle lotte operaie, ecc.). I suoi contenuti parlano della realtà del momento: non importa che siano presentati in una chiave politica unilaterale. Essi appaiono vicini al tempo e ai problemi di chi li guarda. Fanno pensare: offrono nuove e diverse prospettive di vita, realtà socio-politiche poco o per nulla conosciute. Permettono di interpretare la propria realtà nell'ambito di una più generale. Certo potrebbe fare molto di più; ma cosa fanno i suoi concorrenti?

Il cinema non sa contrapporre che l'evasione più banale e qualunquistica dei suoi generi più facili: un solo dato: i films comico-brillanti sono nel 1966 quasi il 40% dell'intera produzione nazionale. La crisi tocca anche i « maestri » che sfornano films nel migliore dei casi inutili (come *Vaghe stelle dell'orsa*, *Deserto rosso*, per Visconti e Antonioni, *Il momento della verità* per Rosi mentre Fellini aveva da poco girato il privato-familiare *Giulietta degli spiriti*) che testimoniano dell'incapacità del cinema del momento d'interpretare la crisi del sistema, i problemi socio-politici più evidenti. La TV con alcune sue rubriche (*TV/7*, ad esempio) dà un brivido di impegno verso l'attualità e il cosmopolitismo. Il cinema si rifugia nella « fiction » e sembra lasciar perdere la gara con la TV per diventare strumento d'informazione e cultura. Emerge, comunque, senza che sia pianificata e voluta, una caratteristica comune di tutti i films di questi anni, l'uso intenso di tutte le forme di violenza, fisica (western), erotica (sexy). Una violenza che è il segno dei tempi.

Veniamo così all'ultimo periodo considerato: quello che va *dagli anni 1965/66 ai giorni nostri*. Trattandosi del periodo più recente dedicheremo più attenzione all'andamento dei diversi generi in questi anni [10]. Prima di

[10] Per questo abbiamo elaborato i dati riportati nell'inserto annuale « Borsa Film » del « Giornale dello Spettacolo » edito dall'ANICA-AGIS, in cui per ogni titolo sono riportati attori, regista, paese di provenienza, genere, lunghezza, giudizio della critica (e per alcuni) del C.C.C. Come si può facilmente constatare, molto spesso i dati offerti coincidono assolutamente. Ad esempio per quanto riguarda i films prodotti in un certo anno, il numero è molto diverso: probabilmente in molti casi si è confuso

tutto, come si vede dalle tabelle n. 3 e 4, si può parlare di un andamento regolare delle quote di produzione per paesi di provenienza. La cinematografia italiana, dopo una flessione negli anni 1968/69, si è stabilizzata attorno a poco più di un terzo del totale, superando ormai regolarmente, anche se di poco, quella americana. Da registrare anche una certa flessione della coproduzione (tra l'Italia e altri paesi, specialmente europei), un flusso regolare della produzione europea (francesi, tedeschi, inglesi) e il peso quasi nullo delle altre cinematografie.

Tab. 3 - Provenienza dei films in circolazione negli anni 1966-1967/1970-1971 (1)

	1966-67		1967-68		1968-69		1969-70		1970-71	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
Italiani	163	35,4	149	26,0	149	25,6	204	35,8	205	36,8
Coproduzioni	70	15,2	111	19,5	109	18,7	67	11,8	57	10,2
Europei	86	19,1	118	20,5	138	23,7	106	18,6	109	19,5
Americani	134	29,2	184	32,1	167	28,7	176	30,9	175	31,4
Altra provenienza	6	1,1	11	1,9	19	3,3	16	3,9	11	2,1
Totale	459	100,0	573	100,0	582	100,0	569	100,0	557	100,0

(1) Nostra elaborazione sulla base dei dati segnalati dalla « Borsa Film » in « Giornale dello Spettacolo » pubblicato dalla ANICA-AGIS.

Quanto ai generi di maggiore successo, resistono i « western » (ancora in testa, per numero di pellicole in circolazione, nel 1966/67) anche se il genere tende piuttosto rapidamente a ridimensionarsi, passando in percentuale — nel periodo in esame — dal 19,6 al 10,6 all'intera produzione. Dal 1967/68 sorge e si impone rapidamente un nuovo genere che potremmo definire « erotico-esotico » (più il primo del secondo), in cui storie sgangherate sono a sostegno di sbandamenti e perversioni psicosessuali e queste occasioni di sempre più abbondanti e insistite esibizioni di nudo. Riprenderemo più avanti il significato di questa permissività localizzata, per il momento ci preme sottolineare come questo genere abbia portato il genere « drammatico » dal 17,2 del 1966/67 al 36,2 del 1970/71. La crescita è tutta da attribuire a questo nuovo filone e alle sue sempre più complesse (e noiose) variazioni. Da notare ancora che il genere « commedia-brillante » è per tutto il periodo attorno al 20-25% dell'intera produzione, mentre l'« avventuroso » (forse troppo ingenuo data la moda attuale) ha una notevole flessione. Perdono colpi, anche se su posizioni ben più modeste, i films di « spionaggio » e « polizieschi ».
Abbiamo poi voluto tentare una verifica: si parla (e noi stessi vi abbiamo spesso fatto riferimento) della qualità dei films in circolazione. Si dice — giustamente — che non si può paragonare l'opera di un grande regista alla mediocre realizzazione che mira a far soldi sfruttando una facile comicità o il nudo o la violenza. Per cui è difficile valutare anche l'impatto della minoranza (presunta) di pellicole a medio-alto livello artistico e la

(o non saputo distinguere) tra films prodotti o films in circolazione. Pertanto invitiamo a considerare le cifre riportate come stime anziché valori precisi: per ogni tabella riportiamo la fonte da cui si è tratto il materiale.

Tab. 4 - Films in circolazione nel periodo 1966-71 distinti per generi e livelli di qualità

	1966-67			1967-68			1968-69			1969-70			1970-71		
	Valore medio dei livelli di qualità	Numero pellicole in circolazione	% delle pellicole del genere sul totale												
	(1)	(2)	(3)	(1)	(2)	(3)	(1)	(2)	(3)	(1)	(2)	(3)	(1)	(2)	(3)
Brillanti	2,8	55	12,0	2,5	64	11,2	2,5	52	8,8	2,6	50	8,9	2,3	45	8,1
Commedie	2,5	60	13,1	2,5	77	13,4	2,6	74	12,6	3,0	85	14,9	2,7	96	17,1
Drammatici	2,7	79	17,2	2,5	146	25,5	2,5	207	35,5	2,5	205	36,1	2,6	202	36,2
Storici	3,0	6	1,3	3,0	7	1,2	3,1	13	2,2	3,0	15	2,6	2,6	6	0,9
Avventurosi	2,2	65	14,1	2,0	70	12,2	2,3	57	9,7	2,3	43	7,6	2,4	53	9,5
Guerra	2,6	16	3,5	2,3	14	2,4	2,1	30	5,1	2,6	31	5,4	2,8	15	2,7
Spionaggio	2,3	18	3,9	2,2	14	2,4	1,8	5	0,9	—	5	0,9	—	1	0,2
Western	2,0	90	19,6	2,1	99	17,3	2,1	63	8,4	2,5	48	8,4	2,4	59	10,6
Polizieschi	2,1	42	9,1	2,5	45	7,9	2,4	37	4,2	2,3	24	4,2	2,7	24	4,3
Fantascienza - Orrore	2,0	16	3,5	2,2	16	2,8	2,2	22	5,4	2,1	31	5,4	1,8	17	3,0
Documentari	—	4	0,9	2,3	12	2,1	2,6	12	3,0	2,2	17	3,0	2,4	16	2,9
Cartoni animati	3,1	8	1,8	2,9	9	1,6	2,8	10	2,6	2,7	15	2,6	3,1	14	2,5

grande maggioranza (presunta) di « bufale » (a significare realizzazioni mediocri per pubblici non qualificati). Ma come avere idee su quanti sono i films in circolazione distinti per livelli di qualità? Usando delle « manìe delle stellette » della stampa quotidiana[11] abbiamo calcolato delle categorie che, per quanto precise fino ad un certo punto, riescono a dare un'idea dei livelli di qualità. Possiamo così vedere che, per il periodo in questione, vi è una leggera tendenza al miglioramento delle pellicole in circolazione: mentre infatti le « non qualificate » e « scadenti » passano dal 48,2% al 37,9%, quelle « medio-alte » e « eccezionali » salgono dall'11,8 al 14,9% (vedi tabella n. 5).

Tab. 5 - Andamento per qualità dei films in circolazione dal 1966-67 al 1970-71

	1966-67	1967-68	1968-69	1969-70	1970-71
Non qualificati	21,7	20,6	13,2	17,1	21,0
Scadenti	26,5	32,5	39,9	28,1	16,9
Dignitosi	40,0	36,6	35,7	42,3	47,2
Media-alta qualità	11,8	10,3	10,5	11,7	14,5
Eccezionali	—	—	0,7	0,8	0,4

Al di là dell'andamento non può colpire il fatto che tra tutti i films in circolazione, il 40-45% sono « da non vedere »; il 40-45% appena dignitosi e il 10-15% di media-alta fattura. Volendo sintetizzare, 9 films su 10 in circolazione non varrebbero la pena di un discorso critico qualunque, e 1 su 2 neanche l'entrata in un cinematografo.

Dopo i dati, qualche nota più generale a commento di un periodo che per essere ancora sotto i nostri occhi minaccia di essere quello più difficile da rendere in rapida sintesi.

La cinematografia italiana è infatti ad un bivio: tra impegno politico e disimpegno totale (violenza e sesso). Difficile prevedere cosa prevalga, anche se il momento politico fa ritenere senz'altro più probabile che la scelta sarà orientata verso i generi più facili e disimpegnati.

Non a caso il periodo che stiamo trattando era proprio iniziato, da una parte con l'infuriare delle pellicole « tutta violenza e stupidità » (sexy-western-comici) e, dall'altra, con quelle di maggior impegno (non certo capolavori) che avevano in comune un tema, quello della fine o del deterio-

[11] Per la grande maggioranza dell'inserto « Borsa Film » erano riportati i giudizi della critica nei quotidiani « Il Giorno », « Paese Sera », « Corriere d'Informazione » e « Il giornale d'Italia ». I non qualificati sono quelle pellicole che non compaiono nelle grandi città ove appunto sono stampati i quotidiani menzionati (Milano e Roma), tranne qualche raro caso di film rimesso in circolazione (non più di 20-25 per annata). Li abbiamo indicati, anziché non considerarli, perché ci sembrano significativi di un livello di qualità ben preciso. A questi abbiamo attribuito punteggio 1; punteggio 2 a quelli che non superavano 1-2 palline (su 4 e 5) e comunque mai 2 per tutti i quotidiani; 3 per quelli che partivano da 2-3 palline per quotidiano ad un massimo di 3; 4 per quelli che stavano all'incirca sulle 3-4 e punteggio 5 per quelli che avevano valore massimo in tutti i quotidiani. Abbiamo poi calcolato il valore medio per ogni genere e per ogni genere / nazionalità per permettere utili confronti. La tavola da cui è stata condotta l'elaborazione che riportava i films divisi per genere, nazionalità e livelli di qualità l'abbiamo omessa per problemi di spazio. Crediamo che quella riportata dia egualmente un'idea dell'andamento del fenomeno.

ramento a morte della società borghese. Già qualche anno prima aveva iniziato Bellocchio (*Pugni in tasca*), adesso riprendevano il tema Samperi (*Grazie zia*), Faenza (*Escalation*) e altri, mostrando l'impossibilità di comunicazione tra le generazioni, l'inesistenza di modelli culturali efficienti o sufficienti. Un discorso comunque ancora tutto estetico, lo sfondo sociogeografico-economico rimaneva quasi sempre nebuloso o appena accennato, ma bastava a segnalare l'esistenza di un disagio (se non altro), di una impossibile integrazione nella famiglia, nel proprio gruppo sociale, nel tempo. Emergeva a piene lettere il disagio che già avevamo segnalato essere nelle opere dei nostri « big » (Fellini-Antonioni) fin dal 1965. Era per lo meno l'inizio di un discorso, il tentativo di comprendere le contraddizioni, i modi politici che avrebbero portato, negli stessi mesi, alla contestazione studentesca e, un anno dopo, a quella operaia.
Che la tematica fosse d'attualità e piena di significati lo dimostrerà anche la nuova ondata di debutti di giovani registi, quali Frezza, Muzii, Massolino, Fondato, Liberatori, i quasi esordi di N. Risi e della Cavani e il rinnovato impegno dei « vecchi » (Ferreri, Petri, Pasolini, Bertolucci, ecc.).
Nessuno comunque seppe portare fino in fondo un discorso preciso: ha ragione Fofi quando dice che « l'iper-individualismo, l'approssimazione delle analisi, il salto alle grandissime metafore li sposta sensibilmente verso apocalissi caotiche, verso genericità dai mille rischi spiritualistici, verso l'innocuità di un pessimismo delle incerte radici » [12].
Gli stessi problemi riguardano anche i generi meno pretenziosi: è il caso, ad esempio, della « commedia all'italiana » che si dibatte negli anni '66-69 in notevoli difficoltà. L'essere stata sempre prevalentemente centrata su un materiale (e una comicità) borghese (non esistono operai e simili in queste pellicole) portò fatalmente alla crisi. Come ridere di una materia in progressivo disfacimento, ci sarebbe voluto uno spirito grottesco ed una satira di ben altra levatura. L'insistere becero, ripetitivo, qualunquistico (alla Gassman, per esempio) dava i brividi anziché indurre al sorriso. Si tentarono così altre strade: Sordi già da tempo cercava un maggior aggancio alla realtà (l'esempio è *Il medico della mutua*), Manfredi e Tognazzi ci proveranno a più riprese. Si provarono il film « storico-brillante » (*L'anno del Signore*), il maggior impegno di analisi (*Per grazia ricevuta*), ma soprattutto si tentò di allargare lo sguardo su altri protagonisti, altri gruppi sociali. Comparvero così timidamente e non sempre con esiti del tutto felici, gli umili, gli sfruttati: inizia Scola *(Dramma della gelosia)*, continua la Wertmüller *(Mimì metallurgico)*, ma in quasi tutte le pellicole del genere i personaggi sono diventati di più semplice estrazione, di modi più popolareschi. Del resto gli operai avevano fatto il loro ingresso trionfale con Petri *(La classe operaia va in Paradiso)*, anche se restavano « rara avis » nel contesto generale [13].
Più in generale, però, va segnalato il maggior impegno politico di una certa parte della nostra cinematografia attorno agli anni '70: la lezione del '68 sembrava aver dato, anche se tutto sommato modesti, i suoi frutti. Del resto anche la cinematografia americana aveva iniziato il nuovo corso sulla contestazione: da *Easy Rider* ai films sulla condizione giovanile (*Fragole e sangue*, *Il ristorante di Alice*), ecc.
Dopo quelli di Petri *(L'indagine su un cittadino...* e *La classe operaia...)*

[12] G. Fofi, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 89-90.
[13] Non abbiamo nessuna intenzione di entrare nel dibattito tra « popolare » e « popolaresco », anche se sarebbe di notevole significato a questo punto.

vi sono così una serie di lavori di notevole impegno socio-polizia-mafia (anche se reticenti e di facile effetto), i notevoli *Sacco e Vanzetti* di Montaldo, *Il conformista,* di Bertolucci, *La udienza* di Ferreri, *Il caso Mattei* di Rosi, ecc.
In tanto impegno vi è però la grande latitanza dei nostri « mostri-sacri »: Visconti passa da *La caduta degli dei* a *Morte a Venezia,* Antonioni si limita a *Zabriskie Point*, Fellini infila *Satiricon*, *I clowns*, *Roma* (per fortuna che c'è l'ultimo!), Pasolini inizia la serie dei *Decameron.*
All'orizzonte ci sono storie di arciduchi imperiali (Visconti), corse all'indietro nella letteratura del Trecento (Pasolini) e una minaccia di « rivisitare » la terra natìa (Fellini). La fuga dalla realtà diventa generale e quasi precipitosa. Non solo ma spesso si schierano dalla parte delle strutture meno avanzate della nostra cinematografia (basterebbe la recente storia relativa agli ultimi Festivals di Venezia). Pochi resistono e cercano nuove strade: molti sono incerti e latitano, aspettando di schierarsi senza eccessivi rischi da una parte o dall'altra. L'esperienza degli anni precedenti ci induce a credere che il ritorno su posizioni reazionarie o disimpegnate potrebbe diventare, in breve tempo, collettivo.

6. Alcune considerazioni finali

La rapida sintesi della storia più recente del nostro cinema ha permesso di fissare alcuni periodi di particolare importanza. Nel primo, seguito immediatamente all'ultima guerra mondiale, l'aspetto predominante è la speranza di poter fare del cinema un mezzo di riflessione e interesse collettivo: i temi sono prevalentemente sociali, l'impegno e l'analisi notevoli. Il tentativo di approfondire tematiche e usare modi d'espressione più vicini e comprensibili alle masse popolari tendono ben presto ad essere mero fatto estetico man mano che nel paese la spinta popolare e della resistenza vengono controllate e poi apparentemente dimenticate. Non solo manca una politica culturale orientata ad utilizzare socialmente il mezzo cinematografico, ma si finisce con il consumare prevalentemente pellicole straniere portatrici di valori e modelli culturali diversi e lontani di quelli in rapido disfacimento nel nostro paese o da quelli che avrebbero potuto essere creati in loro sostituzione. Lo « happy-end », lo svago e il disimpegno finiscono con il prevalere e l'imporsi. Le stesse minoranze politiche non sanno esprimere non solo una cinematografia alternativa, ma neanche un filone in cui tenere aperto un discorso politico non conformista. Le speranze e le discussioni in questo senso ingiallirono sulle pagine di qualche rivista specializzata.
Questa incapacità politico-culturale fu facilmente sconfitta da una scelta di fatto della classe politica al potere che volle considerare il cinema quasi unicamente come mezzo di svago o, in qualche caso, come mero fatto artistico e culturale. Si è detto scelta di fatto anche se potrebbe essere definita scelta di classe: spariscono infatti, dalle storie filmate, le classi subalterne, i loro problemi, i temi e le contraddizioni sociali. Vengono spinti al successo (il divismo ne è la molla prima come nel cinema americano d'anteguerra) la commedia disimpegnata — in cui gli ultimi personaggi popolari sono ridotti ad odiose e false macchiette — e i prodotti creati apposta per sollecitare il riso o la lacrima facili.
Il cinema italiano inizia un processo di differenziazione interna che lo porterà ad essere composto di due realtà ben distinte tra loro: da un lato qualche opera di notevole valore (con il genere prevalente della commedia all'italiana) e molta produzione straniera di medio livello per un pubblico mediamente colto, motivato, con qualche diversa e non banale occasione

di svago o consumo culturale. Dall'altro prodotti che definire commerciali evita di definire altrimenti, di produzione straniera o nazionale.

La maggioranza della produzione cinematografica è infatti orientata ad un pubblico di « medio-bassi » consumatori di mass-media e a soddisfare soprattutto, il diffuso interesse-bisogno d'evasione. I suoi prodotti, di qua lunque genere siano, tendono al cinema spettacolo, al cinema-sogno, e sono, forse, l'ultima incarnazione della famosa locomotiva dei Lumière. In queste pellicole è molto arduo tentare una decodifica in termini sociologici dei loro contenuti: l'immagine del sociale è del tutto casuale. Le differenze sociali o non vengono colte o sono talmente esasperate (come nei foto-romanzi) da sembrare irreali. Le avversità, i problemi, dovuti al caso e comunque risolvibili. I drammi sono privato-affettivi e anch'essi destinati al lieto fine. I potenti sono spesso buoni o si ravvedono in tempo, altrimenti fanno una triste fine.

Si viene così a creare e troverà successive specializzazioni (« fumettoni », « mitologici », « sexy », « western », « erotici ») una cinematografia di poche idee ma sfruttate fino all'esasperazione in duplicati quasi perfetti, di basso costo, veloce recupero dei capitali, e — col tempo — rapida obsolescenza. Progressivamente i due cinema verranno ad avere pubblici, autori, attori, circuiti di distribuzione quasi completamente diversi. Quantitativamente il « cinema di rapina » viene a superare in maniera massiccia quello di qualità. Ciò provoca anche un effetto secondario: il cinema di qualità deve fare i conti con un gusto cinematografico deteriorato e standardizzato, così che con sempre maggiore difficoltà potrà battere, col passare degli anni, strade nuove, linguaggi meno usuali, contenuti impegnativi e stimolanti.

Del resto tutto questo poco importa: lo scopo è far piangere, ridere o divertire, o, detto diversamente, far uscire dal cinema meglio di quando si era entrati: dove il meglio sta spesso per non pensare, dimenticare, illudersi che le cose siano meno gravi o risolvibili, e, comunque, ricaricati per rituffarsi nel proprio ruolo, professionale, familiare, sociale, ecc.

E quindi le grandi differenze tra cinema d'élite o d'evasione tendono a ricomporsi, in quanto il risultato finale è molto prossimo in entrambi i casi. Anche i films di maggiore impegno, per la già detta e nota prudenza politico-commerciale, tendono se non proprio al lieto fine, a far considerare i temi trattati eccezioni di un panorama sociale altrimenti accettabile, o comunque problemi che si possono e si vogliono risolvere. I drammi privati sono appunto l'eccezione che conferma la regola del benessere e della sicurezza sociale: l'alienazione individuale o di gruppo male già esorcizzato se divenuto argomento di studio o — più spesso — di conversazione. I problemi politici, le denunce, compito di minoranze coraggiose e « pulite » sono indicati come terreno di possibile scontro politico, a prescindere dal fatto che non lo diventano mai.

Il quadro conflittuale resta così disarticolato in mille problemi, casi, cause, ecc. Tutto ciò o facilita il disimpegno (« giusto, ma non è tutto così »!) o rende difficile una analisi globale, una presa di coscienza precisa. Anzi ci si illude spesso che l'interesse per un problema coincida con il compito individuale per la sua risoluzione. Parlare è ovviamente più facile che impegnarsi concretamente. La passione per la discussione, il sentirsi « colpiti » da un certo tema resta tutto quanto il cinema anche più impegnato provoca.

Anche in questo caso la vita reale (quella « vera ») riprende fuori dal cinema, dove ci si è illusi, per poco, di parteciparla o capirla di più. Altri continueranno, come sempre, a gestirla al nostro posto.

Ubbidendo a questa legge della diversificazione interna, il cinema segue una regola tipica di tutti i mass-media: per cui ognuno trova quanto gli

aggrada e lo decodifica secondo criteri già stabiliti nelle fasi iniziali della sua socializzazione.
Così quando, a metà degli anni '50, appare la TV, il cinema è già pronto alla resa, a scegliere la strada più facile, dello spettacolo, del divismo, anziché quello della concorrenza culturale, dai contenuti alternativi al nuovo mezzo, che del resto sarà anch'esso usato con molta prudenza. La TV può comunque giocare sul suo necessario legame con l'attualità e provocherà, anche senza volere, interrogativi e interessi (consumi, la condizione femminile o giovanile, altri problemi — anche se scelti con cura tra quelli meno centrali o drammatici — socio-politici della nostra come di altre società) che invece il cinema trascura, rifugiandosi o nell'immaginario o in una tematica privato-esistenziale contro cui filtrare ogni altro discorso.
Nasce così una dicotomia fondamentale tra TV (e stampa periodica) e cinema: i contenuti sembrano indirizzarsi, da un lato, verso il sociale e, nell'altro, verso il privato-affettivo.
Ma questo discorso ci riporta all'inizio di queste pagine, quando abbiamo contrapposto — per tutti i mass-media e la cultura da essi rappresentata — impegno a disimpegno, privato a pubblico, emotivo a razionale, ecc.
L'analisi compiuta a proposito della cinematografia italiana più recente ha confermato l'esistenza di due sotto-sottosistemi (all'interno del sottosistema « cultura di massa ») in cui le dimensioni sopra accennate si spaccano in modo preciso: per cui il cinema « popolare » è prevalentemente disimpegnato-privato-emotivo, mentre quello « d'élite » è tendenzialmente impegnato-sociale meno facilmente emotivo.

Lo stesso può dirsi « tra » o « all'interno » dei diversi mezzi: ad esempio per libri e fumetti si può rifare lo stesso discorso fatto per il cinema « popolare » o « d'élite ».

Le differenziazioni interne permettono praticamente a ciascuno di trovare quanto interessa, si capisce, serve, ecc. Non è allora un caso che la polarizzazione delle dimensioni (impegno-disimpegno, privato-pubblico, ecc.) corrispondano a modalità di fondo del processo di socializzazione dove si rinviene come una spaccatura tra chi è destinato ad una condizione professionale rigidamente prefissata e ripetitiva, interessi sociali modesti, con un'accentuazione di quelli privatistico-familiari, scarse possibilità di mobilità sociale, ecc. e chi invece trae dalla condizione professionale gratificazioni non solo economiche, incentivi alla mobilità, a interessarsi di quanto accade non solo nel più ristretto intorno sociale, ecc. Detto diversamente tale spaccatura è tra chi abbisogna e ricerca continuamente nuove esperienze e conoscenze e chi non abbisognandone se ne disinteressa. È quindi la divisione del lavoro a creare questi due gruppi: chi manipola solo le cose e chi riesce — in minore o maggiore misura — a manipolare anche persone o decisioni. Per i primi la socializzazione di base è sufficiente, anzi in buona parte quasi superflua; per i secondi è necessario qualcosa di simile ad un continuo aggiornamento, anche se in realtà su un reale approfondimento viene a prevalere l'accumulo superfluo e inutilmente ripetitivo di notizie di scarso interesse e utilità.

Allora è chiaro che questi due sistemi privilegino sottosistemi orientati rispettivamente al disimpegno o all'impegno, con contenuti riguardanti prevalentemente lo svago o quanto non riguarda la vita di tutti i giorni [14] (lavoro — partecipazione politico-sociale — compartecipazione alla gestione del potere).

[14] Questi possono anche interessarsi assieme a problemi più impegnativi e allo svago.

Ritorna qui il discorso sui rapporti tra lavoro e tempo libero che non riprendiamo per brevità, ma che riconduce ad un interrogativo di fondo a proposito delle possibilità di conflittualità tra i diversi sottosistemi (o meglio tra i gruppi a cui essi si rivolgono) e dei modi con cui il sistema riesce a determinare una caduta o un appannamento della coscienza di classe. Uno di questi lo abbiamo visto in queste pagine.

Se non vi sono o possono essere dei valori condivisi è almeno necessario vengano elaborati simboli o modelli normativi provvisori ma di grande richiamo che riescono nello scopo di permettere una (fittizia) integrazione comunitaria. Non tentiamo nemmeno la dimostrazione di questo discorso; basti ricordare come questi esistono e sono ormai bagaglio culturale comune. Accenniamone solo pochi tra i più diffusi, come il benessere possibile a tutti, la dignità di qualunque condizione professionale purché ben svolta, la democraziza, il rispetto per la persona umana, l'interclassismo, la possibilità della tecnica per moltiplicare le risorse, il disinteresse di chi detiene posizioni di autorità, la legittimità del potere ecc.

Su questi agiscono particolarmente le agenzie primarie di socializzazione (famiglia, scuola, ecc.), ma i mass-media sono chiamati a riprenderli continuamente per illustrarli, rafforzarli, sanzionarli con la loro efficacia ed autorità.

Ogni mezzo si specializza così in un settore o per un pubblico. In questo quadro di fondo al cinema si delega lo svago di massa o la elaborazione di nuovi modelli privato-affettivo-espressivi per quella parte della borghesia che vuole provare il brivido del « cambiamento nella stazionarietà ».

Il cinema finisce di essere (se mai lo è stato) momento di elaborazione (o riferimento) culturale collettiva per ridimensionarsi a consumo per il gran pubblico o a elaborazione parziale e incerta di tematiche settoriali (praticamente la sola morale sessuale o familiare, meno a proposito di temi quali la socialità, un nuovo modo di vivere, i consumi, ecc.). Così quando, verso gli anni '62-63, il cinema italiano ha dovuto competere con quello straniero sul piano del gradimento e degli incassi ha già praticamente perso ogni slancio creativo. La sua anonimità e commercialità hanno funzionato come garanzia di successo ma gli hanno impedito di ritornare ad essere momento di riflessione politico-culturale. Non a caso sono emerse da questo momento solo figure isolate (come i big: Fellini, Antonioni e Visconti) che dimostrarono, con le loro opere migliori, quali possibilità il cinema avrebbe avuto di dar conto dei tratti salienti del tempo, della società, se solo avesse proseguito una strada diversa. Non a caso dei loro lavori si è fatta un'analisi prevalentemente estetica, con solo qualche richiamo alla realtà socio-politica ripresa dalle loro opere. I tentativi d'interpretazione più seri e realistici sono stati però compiuti altrove: come, ad esempio, da una certa cinematografia americana sulle degenerazioni di un sistema capitalistico avanzato, dalla cinematografia francese sulla crisi della borghesia e della sua cultura, dalla cinematografia inglese sulla possibilità di un nuovo (anche se spesso mistificato) modo di vivere dei giovani, degli emarginati.

Da noi invece lo sforzo di rappresentare la nuova società italiana seguita al « boom » economico ed alle promesse — rapidamente rientrate — di un rapido e facile benessere non venne neppure tentato: perfino i registi più giovani sembrano maggiormente interessarsi al tramonto di una borghesia tradizionale e demodé che non alle nuove condizioni di vita, ai gruppi sociali emergenti, ai modelli culturali in rapida trasformazione.

Acquista così un significato particolare il fatto che si insista prevalentemente (o forse esclusivamente) sul piano di una nuova morale sessuale, come se questa fosse una conquista prioritaria e suscettibile di ulteriori stimoli culturali o politici. Da allora si è difesa questa libertà d'espressione

per non essere confusi con chi la combatte da posizioni reazionarie e bigotte. Si crea così una sempre più profonda frattura tra morale pubblica e realtà privata, tra libertà e spregiudicatezza proposte e residui di un'educazione cattolica e inibizioni di una morale antica che con fatica si riesce (se si riesce) a gettar via. Il cinema ha insistito nel far ritenere possibile e sufficiente una rivoluzione personale-affettiva, nel far balenare che i cambiamenti desiderabili e per i quali impegnarsi siano quelli della liberazione individuale. Che questa sia molto difficile e fatto spesso puramente espressivo non viene però detto, dei condizionamenti di una società basata sulla divisione del lavoro e su una razionalità formale e astratta se ne parla solo in qualche film, ma il discorso rimane isolato nella marea di prodotti di consumo che fanno diventare moda e maschera funebre quanto poteva essere momento almeno creativo.

L'insistere ripetitivo su questo unico tema (e le poche variazioni connesse) fa perdere al nostro cinema ulteriori occasioni di ripensamento. Le proteste studentesca e operaia, ad esempio, passano senza venire rielaborate e meditate. Pochi sono i films che ne trattano e di poco conto. La spinta politica che nasce dal '68-69 sembra però provocare egualmente un filone di maggiore impegno politico, anche se orientato alla trattazione di problemi « antichi » (mafia, crisi della magistratura, ecc.), quasi che si preferisse trattare solo di quanto era già stato indicato alla riflessione pubblica da altri media. Il cinema segue così la realtà socio-politica, la descrive anziché analizzarla, evita le contraddizioni di fondo per paura di non riuscire ad indicare soluzioni non conformistiche. Il cinema viene ad accettare, di fatto, un ruolo subalterno rispetto alla TV (e, meno, alla stampa periodica), con funzioni che potremmo definire vicarie e particolari.

Partecipa invece assieme agli altri mass-media nel creare il sottosistema culturale centrato sul disimpegno e il tempo libero e la determinazione di mode e simbologie mistificate che stanno al posto di una reale elaborazione dei modelli normativi collettivi.

Quasi una nemesi per la cattiva coscienza dimostrata nei momenti cruciali della sua storia più recente, come nel '51 (fine del neorealismo), nel '55-56 (resa alla TV), nel '62-63 (non approfondimento della nuova realtà), nel '68-69 (l'autocensura).

Con questo non si vuole negare che esistano al suo interno minoranze decise e gruppi che potrebbero essere recuperati ad una logica diversa da quella della produzione. Già oggi si tentano prodotti e modalità di distribuzione diversi: è però necessario chiedersi quanto spazio e quale efficacia riescono ad ottenere in un contesto generale dominato da centinaia di pellicole ben diverse e, non si dimentichi, coerenti in una logica che ha il suo punto di forza nell'incontrare facilmente il gusto del gran pubblico.

Non è così difficile avanzare previsioni orientate ad una nuova « resa » della nostra cinematografia. Resa che consisterà nell'insistere su filoni di più sicuro successo commerciale o nell'inventarne di nuovi e più efficaci, lasciando che poche pellicole d'autore offrano l'alibi del cinema come arte. Del resto, lo si è già detto, proprio da chi potrebbe rappresentare questa avanguardia vengono indubbi segni di crisi, se non di aperto cedimento. Né sembra facile scorgere chi potrebbe prendere il loro posto e rappresentare un rilancio anche se solo da un punto di vista prevalentemente estetico.

Molto « nudo » e molta violenza, sono nel nostro prossimo futuro: resta solo da sperare che non ispirino un desiderio di un ritorno a storie edulcorate di buoni e falsi sentimenti borghesi. Qualche avvisaglia lo lascia presagire. Se ciò avvenisse nella storia del nostro cinema non resterebbe traccia di questi anni confusi ma delle grandi speranze di cambiamento.

Cosa che del resto è già avvenuta per altri non lontani momenti della vita più recente del nostro paese.
Se così fosse (e l'ipotesi è abbastanza ripugnante) quale può essere l'avvenire del cinema di fronte a videocassette o mezzi di trasmissione delle immagini ancor più raffinati? E quale rimpianto sarebbe giustificato se non quello per le buone cose di un mondo ormai del passato? Nessuno, a meno che l'utilizzo di questi nuovi mezzi sia ancora più basso e volgare di quello del cinema.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV.: (a cura di N. Jacobs) *Culture the for Millions*, Princeton, D. Van Nostrand, 1961.
AA.VV.: *L'industria della cultura*, Milano, Bompiani, 1969.
BRAGA G.: *La comunicazione sociale*, E.R.I., Torino, 1969.
COHEN-SEAT G.: *Problémes actuels du cinema et de l'information visuelle*, Parigi, P.U.F., 1961.
COHEN-SEAT G. e FOUGEYROLLAS: *L'action sur l'homme: cinema et television*, Parigi, Denoel, 1961.
DUMAZEDIER J.: *Vers une civilisation du loisir*, Parigi, Editions du Seuil, 1962.
HORKHEIMER M. - ADORNO T. W.: *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.
KORNHAUSER W.: *The politics of mass society*, Glencoe, The Free Press, 1959.
KRACAUER S.: *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
MACLHUAN M.: *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
MANNUCCI C.: *La società di massa*, Milano, Comunità, 1967.
MORIN E.: *Il cinema*, Milano, Silva, 1961.
MORIN E.: *Il cinema o dell'immaginario*, Milano, Silva, 1962.
SADOUL G.: *Storia generale del cinema*, Torino, Einaudi, 2 voll., 1965 e 1967.

GIANFRANCO BETTETINI, FRANCESCO CASETTI
LA PROSPETTIVA SEMIOLOGICA

Le teorie sono reti gettate per catturare quello che noi chiamiamo il « mondo »: per razionalizzarlo, per spiegarlo, per dominarlo. Ci sforziamo di rendere la trama sempre più sottile.

Karl Popper

I - BILANCIO

1. La semiologia come nuovo approccio al cinema

L'avvento delle prospettive di ricerca semiologica nell'ambito degli audiovisivi e, più specificamente, in quello del cinema non è stato né casuale né di esclusiva pertinenza di questo settore della comunicazione, perché se da una parte si sentiva la necessità, verso la metà degli anni sessanta, di trovare uno spazio di possibile sintesi e di reciproco arricchimento tra una nuova teoria del cinema e l'attività critica, dall'altra si era quasi costretti dalle circostanze storiche e culturali a tener conto anche negli studi sulla cinematografia di quei risultati che le prime ricerche semiologiche facevano emergere nel campo delle arti figurative, della musica e, addirittura, del teatro.
La semiologia volle differenziarsi subito rispetto alla cosiddetta *cinefilia*, intesa come consumo pratico e intensivo dell'opera cinematografica nella sua totalità di autori, di scuole, di indirizzi estetici o ideologici: si rimproverava al cinefilo la sua mancanza di metodo, la sua subordinazione alle vicende del flusso produttivo, la sua costante disponibilità all'accumulo mnemonico e alle oscillazioni di un gusto criticamente non controllato; in poche parole, il suo empirismo. Queste obiezioni sono ancora valide solo in parte, perché lo stesso semiologo studioso del linguaggio cinematografico non può prescindere dalla frequentazione assidua e ripetuta delle sale di proiezione (oltre che della moviola) per conseguire nello stesso tempo una verifica e uno stimolo nell'ambito della sua ricerca.
La semiologia si oppose inoltre alla *filmologia*, intesa come applicazione all'oggetto « cinema » delle tecniche di analisi proprie alla psicologia sperimentale, alla sociologia, all'estetica, alla saggistica letteraria o figurativa: si rimproverava al filmologo la graduale riduzione della sua ricerca alla più rigorosa sperimentalità e, soprattutto, il fatto di concepire la sua pratica scientifica come un discorso *sul* cinema, inteso come uno dei tanti oggetti ai quali applicare metodi e concezioni di altre discipline; in poche parole, si rimproverava alla filmologia la sua azione centrifuga rispetto al ruolo autonomo che il cinema avrebbe potuto giocare (A. Farassino, 1971). Con un capovolgimento salutare, le interrelazioni tra l'ambito cinematografico e quelli di discipline generali, come la psicologia sperimentale e la sociologia, sono state recentemente ripristinate nella ricerca di una più corretta interdisciplinarietà, tesa a concepire il cinema come luogo di afflusso centripeto di pertinente scientifiche diverse, capace di utilizzarle in una nuova tipica specificità (v. G. Bettetini, 1970; Ch. Metz, 1971).
La semiologia inserì infine il suo lavoro su quello delle cosiddette *« teoriche »* del cinema, la cui storia può essere letta e interpretata secondo i suggerimenti offerti dall'opposizione fondamentale che, come vedremo poco avanti, è facilmente recuperabile anche all'interno della breve storia delle ricerche di semiologia cinematografica. Si tratta di quella dicotomia, emergente dall'analisi di tutto il lavoro teorico, tra cinema « della realtà »

(strumento riproduttore e mediatore di un discorso già presente nelle cose « filmate ») e cinema dell'« immagine » (linguaggio autonomo che utilizza la materialità del reale per conseguire una forma discorsiva indipendente), che si rivela in una irriducibile bipolarità, ad esempio, negli scritti di A. Bazin e di R. Arnheim (qui messi a confronto, nonostante la loro diversa collocazione storica). Il Bazin (1958) definendo dei parametri utili alla lettura della storia del cinema e, per noi, anche di quella delle teoriche, parla addirittura di realismo ontologico e conseguentemente di realismo linguistico, privilegiando il piano-sequenza, la profondità di campo, la riduzione al grado zero del montaggio e riducendo il ruolo della tecnica ad un intervento collaterale, ausiliario nella costituzione dell'immagine. L'Arnheim (1932), da parte sua, si può porre come l'altro polo rispetto al discorso del Bazin, nonostante i due studiosi abbiano in comune lo stesso fine: l'individuazione di uno spazio di autonomia estetica del cinema, l'assunzione del fenomeno cinematografico nell'empireo delle « arti belle ». Per l'Arnheim, infatti, la tecnica ha un ruolo costitutivo e fondamentale ed è proprio in virtù dell'irrealismo conseguito dal messaggio filmico tecnicamente formato (a differenza del realismo baziniano) che il cinema può essere considerato un'arte.
Abbiamo citato il Bazin e l'Arnheim perché nei loro saggi è esemplare la surdeterminazione di uno stile (il neorealismo per il primo, il cinema sovietico, l'espressionismo tedesco e il cinema scandinavo per l'altro) e di un'epoca della teoria del cinema: la ricerca dello specifico del fenomeno e la dimostrazione che il film può essere un'opera d'arte. Ma è possibile recuperare i medesimi concetti, ad esempio, nelle ricerche di linguistica applicata al cinema dei formalisti russi: anzi, tra gli scritti di O. Brik e di J. Tynjanov è addirittura rilevabile il gioco della stessa opposizione che ci consentirebbe la lettura bipolare del Bazin e dell'Arnheim. Mentre per il Brik il cinema agisce fondamentalmente attraverso la fissazione del fatto (è solo « fotografia perfezionata »), per il Tynjanov il cinema rende il mondo visibile non « come tale », ma nelle sue correlazioni semantiche; nel cinema, il « difetto » della fotografia costituisce un pregio, una qualità estetica — e il suo discorso allora si sposa alla perfezione con quello dell'Arnheim — (cfr. Kraisky, 1971).
La divisione del campo individuata dalla storia delle teoriche (o, meglio, la bipolarità interna della ricerca « teorica » sul cinema) si riflette anche quando gli studiosi dell'ambito cinematografico si rivolgono ai concetti e ai criteri della semiologia. Si potrebbe insomma individuare una specie di sotterranea continuità tra un tipo di ricerca e l'altra, come finiremo per verificare più avanti, analizzando gli atteggiamenti delle diverse scelte semiologiche di fronte al problema dell'*analogia*.
La *semiologia* si costituisce però come una *scienza*, o meglio, come la scienza, dei segni: con questa affermazione il discorso definitorio rischia di chiudersi in un opaco impasse tautologco, per l'ambiguità coinvolta nello spazio semantico sotteso al termine « segno » a livello teorico e a livello storico. Ogni definizione possibile del concetto di «segno» implica infatti una scelta teorica precisa e una collocazione altrettanto determinabile nell'ambito della storia del pensiero, per cui si può dire che la semiologia può avere un senso e uno spazio autonomo di ricerca e di speculazione soltanto come disciplina critica nei confronti della comunicazione, delle sue strutture, dei linguaggi coinvoltivi e, quindi, anche delle famiglie di segni che vi si trovano ad operare: non una scienza dei segni, nella loro genericità di enti unitari o di elementi capaci di trasportare un senso, ma una scienza sull'operazione significante, una scienza, paradossalmente, contro i segni, almeno nelle loro accezioni più tradizionali. Diciamo, semiologia come scienza del simbolico e come indagine sui codici che ne articolano il

campo. Nel caso del cinema, si può parlare di una scienza del simbolico filmico come settore specifico di un discorso più generale, purché si rispettino le premesse dianzi accennate e si tenga conto di alcuni limiti e di alcune modalità. Anche nel caso del cinema, dunque, l'attenzione semiologica deve essere concentrata non tanto sulla segmentazione in elementi significanti del flusso continuo di un discorso audiovisivo, ma sulle modalità secondo le quali si costruisce il senso complesso della comunicazione schermica, sui codici che, intersecandosi a diversi livelli, regolano lo scambio che vi è sotteso.
Cerchiamo allora di individuare quali siano gli elementi caratterizzanti e i modelli di riferimento di questa disciplina che, senza ulteriori perplessità, definiremo come *semiologia del cinema.*

2. Una semiologia « concettuale »

Il Saussure ha iniziato un tipo di impostazione del discorso semiologico che potremmo definire di natura *concettuale*, nel senso che la formalizzazione del procedimento di significazione implicita nella sua elaborazione teorica prescinde da ogni rapporto con una realtà oggettuale, fenomenicamente vera o ipotizzata come tale, per ridursi, almeno a prima vista, al livello di analisi di un'immagine mentale, di un significato omogeneo al suo significante in virtù di una collocazione di entrambi entro i limiti di un non meglio identificato universo psichico. A questo carattere del segno se ne aggiunge un altro che interessa da vicino lo studio del cinema: Saussure vincola la sua ipotesi di una semiologia generale alla verifica di un'*arbitrarietà*, o di un margine di arbitrarietà, nel rapporto tra significante e significato, qualunque sia la natura del segno o, diciamo meglio, del linguaggio che attua un particolare tipo di scambio comunicativo. Perché questi due caratteri interessano il cinema? Nel caso del cinema, il rapporto denotativo si esaurirebbe in una riduzione pressoché radicale del S_t al S_n, in virtù dell'intervento fotografico sulla realtà che fonda l'immagine in movimento (con tutte le implicazioni sonore della ripresa diretta o di un doppiaggio realisticamente sincronico): l'attività denotativa dell'immagine cinematografica sarebbe così difficilmente formalizzabile, da sollecitare l'ipotesi di una sua possibile e corretta significazione soltanto al livello della connotazione. La denotazione appare già implicita nella fenomenologia di significazione del cinema, senza l'intervento di alcun procedimento astrattivo che non sia già presente nella porzione di realtà fotografata dinamicamente e riportata sullo schermo: se, paradossalmente, il cinema significasse in virtù delle sue sole doti denotative, non potrebbe affatto significare né, tanto meno, conseguire spazi di espressività poetica, ma si ridurrebbe al ruolo di mostruosa macchina tautologicamente riproduttiva nei confronti della realtà e degli oggetti che la costituiscono.
Secondo le prime ipotesi di R. Barthes (1964) e di Ch. Metz (1964/68) nel segno filmico significante e significato tenderebbero a sovrapporsi e la loro possibile coincidenza frustrerebbe qualunque tentativo di scientifizzazione dell'ambito linguistico interessato alla loro attività di comunicazione. L'attività di denotazione del segno filmico fu quindi definita come « spontanea », nel senso che non sarebbe stato forse possibile reperire un esempio di rapporto di significazione più naturalizzato e concreto di una riproduzione fotografica in movimento, più facile da decodificare ad un primitivo livello di lettura, perché i codici a cui rimanda sono gli stessi messi in gioco nella percezione della realtà. L'immagine cinematografica si mostra cioè allo spettatore proponendogli denotativamente forme note o comunque riferibili a precedenti esperienze percettive, e concentrandone

l'attenzione sul suo contenuto. Si tentò anche di paragonare la funzione del segno iconico (e di quello filmico in particolare) a quella della scrittura nei confronti del linguaggio verbale che, soprattutto nella sua accezione fonetica, può essere considerata alla stregua di un « significante del significante »: ma questo modo di accostarsi al fenomeno « scrittura », intesa alla stregua di un raddoppiamento accidentale o di una secondarietà decaduta nei confronti del linguaggio fonetico, era già in crisi culturale al momento in cui veniva applicato all'universo cinematografico; inoltre, il rapporto tra i due diversi livelli di espressione denotativa è arbitrario e codificato nel caso della scrittura fonetica o alfabetica, motivato e libero nel caso della composizione filmica.
Questo modo di accostarsi alla struttura della comunicazione filmica peccava di un eccessivo debito nei confronti delle ricerche linguistiche e, soprattutto, prescindeva completamente dai problemi delle pertinenze dei diversi livelli di significazione e, quindi, di analisi: il rapporto di denotazione veniva infatti ipotizzato e applicato come un'entità assoluta, indipendente da qualunque subordinazione a quelle scelte di « punti di vista » che condizionano e determinano la tipologia di ogni analisi scientifica. L'errore di metodo implicito in questi tentativi si trascinò anche nei successivi passaggi di questa semiologia « concettuale » del cinema, per cui l'apertura alla dimensione connotativa (Bettetini, 1968 e Metz, 1968) rinviò ad un significato che è « altro » rispetto alla rappresentazione significante; ma non riuscì completamente ad introdurre nell'ambito proprio dell'iconico un principio di classificazione e di ordinamento e non consentì l'acquisizione di risultati particolarmente efficaci. La motivazione denotazionale condiziona infatti anche quella connotativa: se la comunicabilità del messaggio implica il ricorso a schemi comuni, l'iconicità della significazione del cinema forza il recupero di questi schemi quasi sempre all'interno dell'opera, con un processo di deduzione integrale più vicino al « reperimento del senso » attuato dal critico che non a quello del semiologo. Anche in questo caso, si faceva sempre implicito riferimento ad un solo concetto di segno cinematografico e quindi a procedimenti connotativi interni a un solo sistema di significazione, quello cinematografico appunto, affascinati con pedante testardaggine dal mito di una « langue » (e dalle relative specificità) che si era già dimostrato a priori non poter esistere. Nel conseguente impasse, si ipotizzò la via di una retorica dell'immagine (v. Eco, 1968; Metz, 1968 e Bettetini, 1968), visto che l'unità di significazione era reperibile soltanto al livello sintagmatico e che la distinzione tra significante e significato era individuabile con chiarezza solo al livello connotativo, pur in un'atmosfera di ampia motivazione. Si pensò che la figura retorica avrebbe concorso ad attribuire una forma costante alla significazione del messaggio e un condizionamento interpretativo, ripetuto nelle sue diverse manifestazioni, al rapporto tra fruitore e messaggio. I « luoghi » filmici verrebbero così ad imporre un indirizzo formale costante alla significazione, che si risolverebbe poi in significati concreti nei singoli casi caratterizzati dal loro uso. L'analisi dei film di finzione della storia del cinema ha confortato l'ipotesi retorica (che si può rivelare tuttora fertile e che deve essere ulteriormente elaborata al livello di ricerca), consentendo il recupero di molte figure intenzionalmente formate in modo analogo a quelle della retorica classica, secondo lo stesso procedimento argomentativo. Ma l'individuazione dei luoghi filmici è stata finora condotta in virtù di un continuo ed esaustivo riferimento ad una retorica che si è codificata nella prassi del linguaggio verbale e, inoltre, l'applicazione di uno strumento retorico alla lettura filmica può essere valida solo nella coscienza dei limiti traduttivi che l'operazione comporta: il flusso di senso continuo della connotazione è infatti solo tagliato in zone definite di

significazione dallo schema retorico, che vi applica delle griglie selettive e vi induce la formazione di un modello tanto più lontano da una soddisfacente rappresentazione della realtà, quanto più articolato e complesso è il messaggio.

3. Il recupero dell'oggetto

Alla precedente teorica di una semiologia « concettuale » è andata via via contrapponendosi una serie di ricerche che, sollecitate dalla natura iconica della significazione filmica, hanno cercato di recuperare in un certo modo nell'ambito del loro lavoro speculativo il valore dell'oggetto rappresentato, dando vita a quella che potremmo definire una semiologia « referenziale » o, meglio, « oggettuale ».
R. Jakobson (1967) ha riportato in causa, direttamente e indirettamente, la teoria di Aurelio Agostino a proposito di certi modi di significare delle cose che non fanno altro riferimento semantico che a se stesse. È noto come Agostino distingua tra gli oggetti quelli che sono usati per significare qualche altra cosa e quelli che non sono usati con questo scopo: rispettivamente, i segni e le cose. Le cose si conoscono per mezzo dei segni, i quali sono a loro volta cose che producono una certa impressione sui sensi e che, inoltre, fanno venire di per se stesse alla mente del fruitore un'idea « in più », qualche cosa d'altro. Questa differenza tra i due tipi di oggetti è posta da Agostino in virtù del loro particolare *uso*, della finalizzazione operativa alla quale sono subordinati dall'autore del messaggio (se è individuabile) e dal relativo interprete. Tra tutti i segni usati dall'uomo, si distinguono particolarmente le parole, alle quali viene concessa la facoltà di concentrare l'attenzione del fruitore su qualche cosa che le supera e nei cui confronti si limitano ad esercitare una funzione indicativa. Agostino immagina inoltre nella sua classificazione un sistema di segni in cui la cosa diventa anche segno di se stessa; Jakobson lo definisce allora, paradossalmente, come il primo teorico del cinema: l'immagine filmica si potrebbe considerare come oggetto segno di se stesso e quindi adatto soltanto ad essere goduto (frui) o ad essere usato (uti). Nel caso del cinema, però, l'immagine segno non si limita ad indicare, ma mostra una realtà che anche nei casi in cui non sia preconosciuta dal fruitore, gli appare direttamente rappresentata e, quindi, intuitivamente percettibile. Si è pensato allora di proporre, per i segni filmici, la teoria di un'attività di comunicazione tesa soprattutto ad un *mostrare oggettivo*, ad una proposta indiretta dell'oggetto che ne solleciti una percezione di tipo fondamentalmente *intuitivo* (nel senso che Agostino dà a questo termine; cfr. Bettetini, 1971, pgg. 51-52) .
La spinta data dall'ipotesi jakobsoniana ha favorito nel campo della semiologia cinematografica il ricorso al lavoro teorico di Ch. S. Peirce e, in misura molto minore, di Ch. Morris. La definizione che il Peirce (1931-35) dà del concetto di « segno », il recupero del riferimento all'oggetto che vi appare implicito e la triplice ripartizione che l'autore ne deriva, hanno sollecitato una primitiva, ingenua trasposizione dei relativi assiomi semiotici all'universo della comunicazione filmica (L. Russell, 1968), spostando l'asse della ricerca sui problemi della iconicità e delle implicazioni analogiche che la relativa problematica comporta. L'atteggiamento assunto dal Peirce nei confronti del problema semiologico apparve forse meno « scientifico » di quello del Saussure, ma più totalizzante e comprensivo. Da una parte, una valorizzazione semiologica dell'arbitrarietà; dall'altra, un'insistenza sull'amalgama segnico fra le tre componenti iconica, indexicale e simbolica. Su questa base, la storia del cinema fu allora analizzata secondo le ipotesi delle tre modalità di significazione peirceane e vi si indivi-

duarono tre modi espliciti di composizione del segno filmico, tre intenzionali prevalenze delle funzioni segniche attuate dagli autori. Ad un *cinema dell'indice* (grossolanamente, l'area realistica) si contrapposero un *cinema dell'icona* (al di là di ogni realismo riproduttivo e al di qua di ogni forzatura simbolistica: v. le opere di J. von Stenberg, di M. Ophuls, di M. Antonioni) e un *cinema del simbolo*, in cui l'azione significante veniva a guadagnare quello spazio astratto e parzialmente immotivato che contraddistingue l'ambito della connotazione (v. le opere di S.M. Ejzenštein e di A. Resnais). Le immagini cinematografiche furono allora considerate alla stregua di icone che indicano aspetti e valori dell'oggetto rappresentato e che possono individuarvi un'aura simbolica, che possono comporre una significazione simbolica in virtù delle loro funzioni iconica e indexicale. Lo spazio di contenuto dei segni filmici apparve come un rinvio continuo a diversi livelli di significazione, ognuno incompleto e contenuto nell'altro, classificabili secondo tre prospettive di ricerca mutuamente interferenti e condizionanti procedimenti di approccio semiologico più o meno codificabili. Questa prospettiva era fortemente sollecitante e si rivelò in buona armonia con gli sviluppi successivi della ricerca semiologica nel campo cinematografico, anche se era ancora chiusa in una prospettiva limitata ed erronea, come avremo modo di osservare più avanti: si trattava di un buon progresso, anche se non ancora attuato nella direzione esatta. Il difetto di fondo di questa affrettata e parziale divulgazione della teoria semiotica di Ch. S. Peirce, consisteva, come si ebbe già modo di notare ampiamente (Bettetini, 1971, pgg. 52-56) in una perniciosa identificazione del referente « oggetto » della significazione con una realtà concreta alla quale il segno rinvierebbe in un'azione ad extra, qualitativamente disomogenea. Con questa errata riduzione, la teoria del Peirce esulerebbe comunque, al di là del suo trasferimento nell'ambito della comunicazione filmica, da una prospettiva semiotica scientificamente fondata e la sua applicazione al cinema si ridurrebbe ad una possibile, parziale, inutile e inadeguata analisi del rapporto tra l'immagine e l'oggetto, con tutte le note conseguenze di sterilità interpretativa e critica che un simile atteggiamento comporta. Ma il Peirce, come si può vedere ad un esame della sua opera disordinata e geniale, distingueva il segno dall'oggetto, affermando che il primo non rappresenta il secondo completamente, ma in una determinata prospettiva, riferibile ad un'astrazione, ad una finalità, ad un punto di vista. La sua distinzione in due tipi di oggetto, quello *dinamico* e quello *immediato*, tendeva proprio a definire i risultati di due procedimenti astrattivi che miravano rispettivamente a stabilire un limite teorico nel passaggio dalla realtà al segno e dalla relazione segnica alla realtà. L'oggetto non può essere incluso nel segno, ma soltanto rappresentato e riferito: l'attività semiotica comporta cioè sempre un riferimento all'astrazione e, nello stesso tempo, una serie di « interpretanti » (definizioni segniche) vincolati alla singolarità del fenomeno. Il segno del Peirce agisce come tale e verifica la sua funzionalità soltanto se ne è possibile il rinvio ad un sistema di altri segni, ad un contesto semiotico: l'oggetto che il Peirce definisce come elemento che entra nel processo di costituzione del segno si inserisce quindi in una dimensione culturale, in una zona di disponibilità conoscitiva e di sapere oggettivo, anziché in uno spazio di riferimento naturale e oggettuale diretto. Si tratta, insomma, di un oggetto « semiotizzato », estratto dal suo contesto naturale e inserito in un contesto di nozioni, di « sapere », culturalmente formalizzato.

Il recupero del Peirce nell'ambito della semiologia cinematografica (avvenuto, tra l'altro, dopo quello del discepolo e « riduttore » Ch. Morris: cfr. Bettetini, 1968) si inseriva nella corrente dei primitivi interessi per l'iconismo, dopo alcuni impasses di metodo creati dall'applicazione del

discorso saussuriano al campo visivo. È opportuno però segnalare ancora una volta la positività di questo ritorno e la sua efficacia scientifica: la tripartizione segnica del Peirce, anche se applicata con notevole semplicismo, veniva infatti a sostituire il modello triangolare di Ogden e Richards (1923), che aveva fino a quel momento più o meno esplicitamente retto e informato le diverse trasposizioni teoriche dall'ambito dei linguaggi verbali e delle relative scienze a quello dei cosiddetti strumenti di comunicazione iconici. Il passaggio da una modellistica all'altra determinò un notevole salto qualitativo nelle operazioni di ricerca, perché dietro il lavoro di Ogden e Richards sta l'ipotesi perniciosa, ma tacitamente spesso condivisa o almeno applicata, di una tendenziale possibile confusione tra il segno e l'oggetto (il lato tratteggiato del triangolo, che tende ad unire il vertice « simbolo » con il vertice « referente »), mentre nella teoria del Peirce il segno è istituito a partire dall'oggetto, e quest'ultimo assorbe quindi la funzione di materiale, di materia prima dell'operazione significante, che è sempre comunque il frutto di un lavoro astrattivo nei confronti della realtà. Il segno di Ogden e Richards (e di tutti gli strutturalisti cinematografici dei primi tempi) rappresenta l'oggetto, cercando di riprodurlo nel miglior modo possibile; il segno di Peirce utilizza l'oggetto per realizzarsi, in autonomia significante: lo trasforma, lo lavora e, agendo così, si forma un contesto di discorso che è sostanzialmente diverso rispetto a quello dei materiali di partenza. La natura di questi oggetti materiali interesserà soltanto all'autore del messaggio (nel nostro caso, il regista e i tecnici dell'équipe) e agli esperti interessati ad un'analisi del fenomeno, ma non al fruitore e a quello spettatore dai mille occhi che è l'analista semiologo; così come i materiali di cui è costituito un aeroplano interessano soltanto ai suoi progettisti, ai tecnici, agli esperti, ai curiosi, ma non al viaggiatore medio che lo utilizza soltanto per volare.

4. Confluenze e articolazioni

Questa opposizione tra Saussure e Peirce, e tra le conseguenti semiologie « Concettuale » e « Oggettuale », si svolge comunque all'interno dello stesso sistema teorico. I due modelli proposti vivono in un'opposizione *relativa*, che ha consentito una dialettica feconda nell'ambito della semiologia cinematografica. Qualunque tentativo di assolutizzazione di un modello o dell'altro porta ad un punto morto, all'impossibilità di comprendere e di spiegare la natura del linguaggio filmico, le sue articolazioni e le sue strutture. Lo si è visto nel caso del Saussure, quando la vicinanza tra significante e significato e la debolezza dello spazio paradigmatico che ne derivava hanno spostato l'attenzione dei ricercatori verso un arroccamento al livello di una retorica (v. Metz, 1968; Bettetini, 1968; Eco, 1968); nel caso del Peirce, quando il recupero dell'oggetto e l'assimilazione tra segno e oggetto che ne deriva, con la riduttiva cancellazione del processo di significazione (semiosi) che trasforma l'oggetto nel segno, hanno costretto a sottolineare il carattere *non naturale* dell'icona e dell'indice, cioè dei segni nei quali la legge e la conseguente formalizzazione astrattiva sembrano assenti. L'opposizione *relativa* tra il modello saussuriano e il modello peirceano hanno invece consentito un'opposizione lecita e feconda tra due tipi di semiologia, la cui discussione, al di là del fenomeno cinematografico, è tuttora di estrema attualità culturale e di grande utilità teorica: da una parte una semiologia che analizza la cultura come *linguaggio sugli oggetti* (Saussure); dall'altra una semiologia che analizza gli oggetti in quanto *parlati da una cultura* (Peirce). Le due definizioni non si escludono a vicenda e l'efficacia dei discorsi che ne derivano sta proprio nella complementarietà delle reciproche deduzioni, nelle necessaria relativiz-

zazione dei loro asserti, nello sviluppo « contemporaneo » e « parallelo » dei due universi scientifici che vi sono implicati. Se si è giunti a questo punto di interferenza dialettica è perché si deve riconoscere come valido il paradosso, secondo il quale è il mondo reale che produce il nostro linguaggio (qualunque sia la sua tipologia), e dunque un certo tipo di sapere, un certo volume di conoscenza; ma, nello stesso tempo, è il nostro linguaggio che determina un certo tipo di sapere, e quindi le condizioni di percezione e di apprendimento del reale. Si tratta cioè di un modello circolare chiuso, lungo la cui circonferenza si incontrano, si sovrappongono e si determinano a vicenda i due modelli semiologici del Saussure e del Peirce dianzi esplicitati. Questo paradosso è lo stesso che lega i giudizi fattuali coi giudizi semiotici (v. Eco, 1971) e si rivela come operante più che mai nell'ambito della comunicazione cinematografica. Il limite di questi approcci semiologici consisteva però in un implicito presupposto di *specificità* che tutti li condizionava, e cioè nella spinta verso il reperimento di un'unità linguistica di natura « semplicemente » cinematografica e insieme nell'applicazione teorica di un concetto di « segno » passivamente mutuato dall'ambito delle scienze del linguaggio verbale.
Il ritorno al Peirce suggerì la possibilità di un'evasione propizia da questo punto di vista, ma non favorì ancora l'uscita dal sistema in cui si inserivano tutti i discorsi di semiologia cinematografica, come abbiamo già osservato più sopra. Solo la crisi del concetto di « segno » inteso al livello di unità linguistica elementare e la conseguente crisi del concetto di « segno cinematografico » favorirono l'intuizione di nuovi orizzonti di ricerca. Furono dapprima il Garroni (1968) e poi il Metz (1971) a porre l'accento sulla complessità sistematica della comunicazione filmica, sul fatto che in un film agiscono diversi codici, intrecciati l'uno all'altro, alcuni pertinenti al sistema cinematografico nella sua organicità, altri tipici dello stesso film e quindi legati a diversi sistemi di comunicazione. Si contrappose quindi l'universo del film a quello del cinema, l'ambito del particolare a quello del generale, rilevandovi l'esistenza di una tassinomia di codici dalla quale deriva l'organizzazione dei messaggi del singolo film-testo. Questo *testo* apparve quindi come una messa-in-opera singolare di più codici che consentiva l'intrecciarsi di più messaggi (v. Ch. Metz, 1971). Il problema della suddivisione in unità elementari non veniva così di per ciò stesso accantonato o addirittura cancellato: lo si subordinava correttamente, sia a livello segmentale che a livello soprasegmentale, alla giusta scelta di precise pertinenze. Con un intervento metodologico ancora di matrice analogica, ma questa volta legato alla generalità dei princìpi e non alla concreta prassi analitica, si applicavano alla classificazione delle diverse unità pertinenti del film le due categorie della segmentalità e della sovrasegmentalità corrispondenti alla suddivisione della fonologia in « fonematica » e in « prosodia » (v. Zellig S. Harris, 1951 e Martinet, 1960). Ch. Metz proponeva così una nuova sistemazione che comportava due vantaggi: l'uscita definitiva dall'ambito di una specificità riduttiva e un nuovo tipo di approccio all'universo della comunicazione filmica, più attento alle sue caratteristiche di « discorsività » che non ai rimandi a una mitica « linguistica » dell'immagine.

II - IL PROBLEMA DELL'ANALOGIA

1. L'analogia metodologica

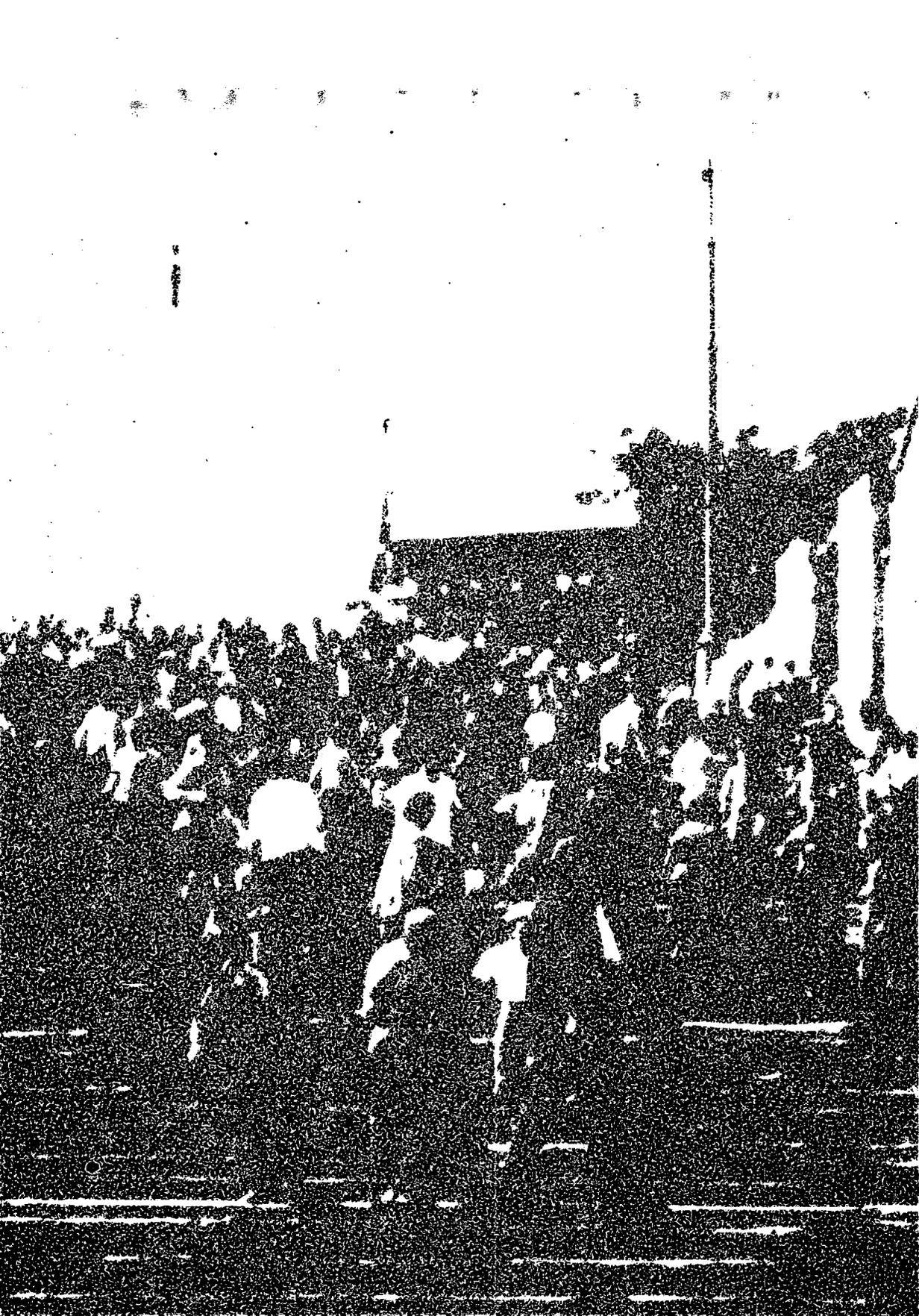
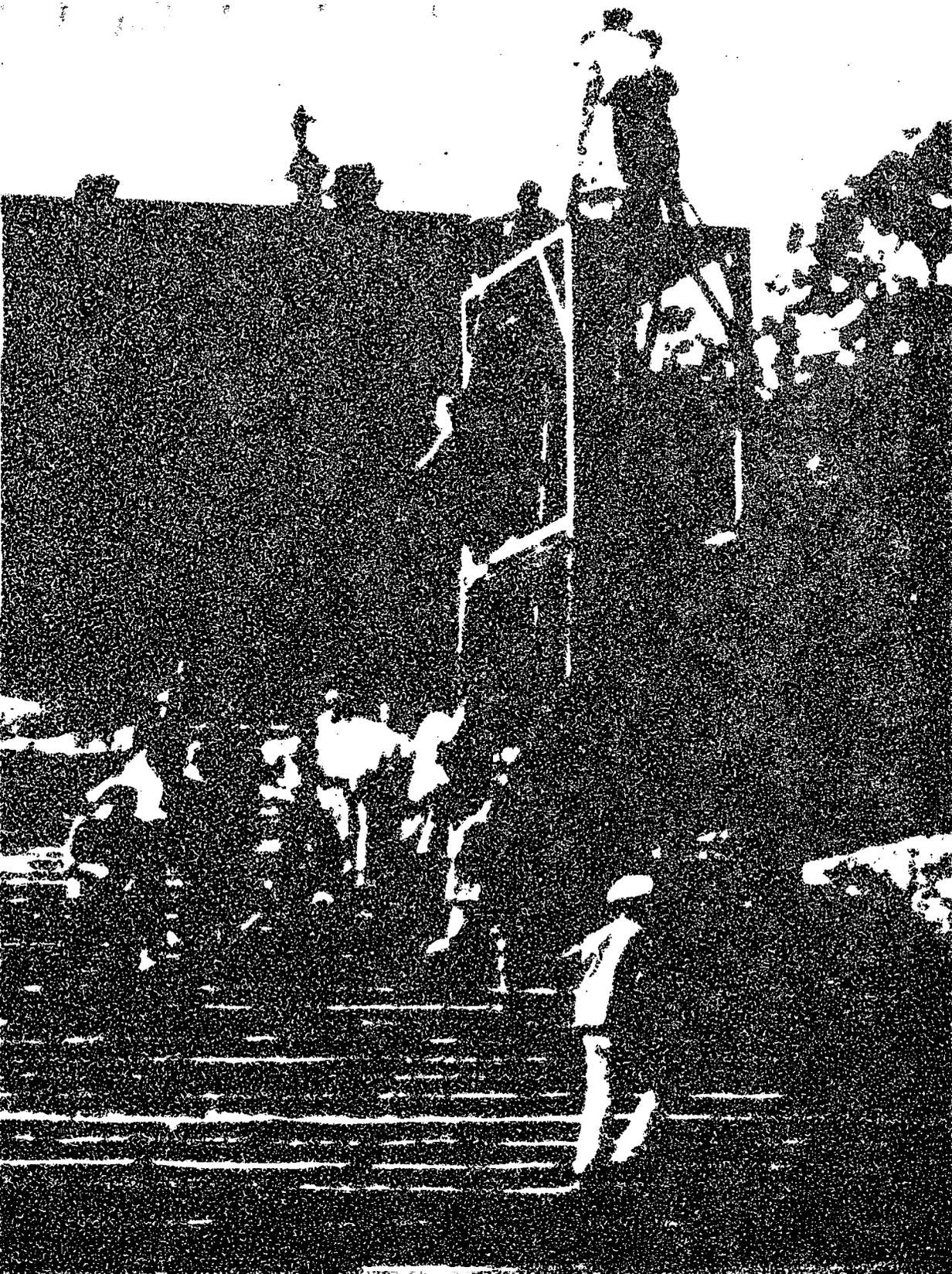
Tutto quanto scritto nel capitolo precedente rivela come tutti gli studi accentratisi negli ultimi anni attorno al problema del linguaggio cinema-

tografico si siano imbattuti prima o poi nell'ostacolo del rapporto analogico, che ha condizionato quest'ambito di ricerca e per la natura segnica dello strumento di comunicazione analizzato (il segno cosiddetto « iconico », come vedremo più avanti) e per le scelte di metodo coinvoltevi, tutte più o meno dedotte dalle scienze del linguaggio verbale. Per superare l'apparente, sostanziale differenza tra segno iconico e segno verbale si è cercato infatti, sulla spinta dell'ipotesi barthesiana che assegnava alla linguistica un ruolo di preminente comprensione nei confronti di qualunque altra prassi semiologica, di esorcizzare semplicisticamente tale differenza, di cancellarla, oppure di ignorarla, lavorando sulla via di una speculazione astratta alla quale si assegnavano magiche verifiche sperimentali, che non vennero né potevano venire. All'analogia insita nell'oggetto della ricerca si rispose con l'applicazione di metodi dedotti analogicamente da altri spazi di indagine, senza pensare ad un approfondimento teorico del problema posto in prima istanza dai segni componenti il film-testo: questo approfondimento si verificò più tardi e le relative implicazioni sono proprio oggi al centro del dibattito culturale più vivo tra gli studiosi di semiologia cinematografica. Gli studi sulle immagini in movimento e sulla loro integrazione sonora procedevano con tranquilla e poco fruttifera monotonia lungo la via dell'*iconicità* tracciata da Ch. Morris (1946) attraverso la divulgazione riduttiva degli scritti di Ch. S. Peirce (autore allora poco conosciuto nell'area europea), quando le motivazioni strutturalistiche di un'ampia fascia della cultura contemporanea vennero a condizionare l'impostazione teorica delle ricerche che vi si stavano conducendo: la linguistica divenne una scienza guida. Si sostituì così al termine « oggetto » del rapporto di significazione quello di « significato » inteso saussurianamente, come si è già detto, al livello di immagine mentale, di entità psichica, di idea cui fa riferimento l'altra entità psichica che è il significante nella definizione del rapporto segnico. Il ricorso ad un metodo, così semplicisticamente analogo a quelli applicati negli studi linguistici e verificati nelle strutture di lingue differenti, resse fino ad un certo punto, fino ai limiti esterni e ancora facilmente generalizzabili del fenomeno cinematografico: poi prevalsero le differenze irriducibili, le caratteristiche non mutuabili. Ogni ricerca semiologica seriamente condotta nell'ambito della comunicazione filmica tra il 1964 e il 1970 ha sempre contestato ed esorcizzato al suo inizio e, spesso, durante il suo corso lo spettro dell'analogia, che però vi si è sempre ripresentato con incisiva efficacia, sotto la veste di un'inevitabile scelta di modi operativi.

La primitiva ipotesi integrativa di Ch. Metz (1966/68), con le implicazioni di linguistica del racconto che vi sono connesse; il primo tentativo di una riduzione al dominio dell'alternanza digitale di ogni scambio comunicativo veicolato da segni iconici operato da U. Eco (1968) (che rimane comunque l'operazione tendenzialmente più fruttuosa) e la sua stessa proposta di una terza articolazione che avrebbe dovuto consentire una strutturazione classificatoria del linguaggio filmico; la proposta di un'unità di significazione a livello « iconematico » di G. Bettetini (1968) con la conseguente ipotesi di una retorica cinematografica (che è pur sempre valida, anche se, come abbiamo notato sopra, non consente una soluzione totale del problema); la proposta pasoliniana (1966, 1967) di un cinema della realtà, che stabilisse un procedimento di analogia formale preesistente alle stesse incertezze di metodo; gli stessi richiami « fonologici » dell'ultimo Metz (1971), seppur con le differenze dianzi esplicitate...: sono stati tutti esempi di un rigoroso compromesso analogico che ha strettamente condizionato gli sviluppi delle relative ricerche. Nella stessa area si sono ancora collocate, seppur con motivazioni più corrette: l'applicazione all'universo filmico delle categorie funzionali jakobsoniane e, in particolare, di quella cosid-

detta « poetica » (che ha determinato una frattura netta tra il campo di ricerca del linguista strutturale e quello del semiologo cinematografico); l'ipotesi di una lingua delle « grandissime unità », capace di coprire soprattutto lo spazio delle strutture narrative al di là della natura dello strumento di comunicazione, ma inadeguata a dar conto dei film composti secondo schemi propri alla singola opera e la cui analisi non è esauribile nel parallelo analogico con i modi compositivi di universi linguistici differenti; le stesse analisi della storia del cinema, attuate in funzione delle scelte « filmologiche » dei diversi autori. Tra queste ultime, si è rivelata particolarmente efficace, dal punto di vista semiologico, quella già citata condotta da L. Russell (1968). Alle due ipotesi del Bazin (1958), di un cinema fatto da autori che credono all'immagine contrapposto ad un cinema fatto da autori che credono alla realtà, e dell'uso del montaggio (semplicisticamente ridotto alle quattro categorie di invisibile, parallelo, accelerativo e delle attrazioni), oltre che della composizione plastica, come elemento discriminatore di queste scelte fondamentali, il Russell applica uno studio motivato dalla tripartizione segnica del Peirce e ottiene così delle verifiche piuttosto stimolanti, ma in realtà poco eloquenti ai fini di una conoscenza più completa del linguaggio che ha consentito la realizzazione delle opere analizzate e... catalogate. La causa di tutti questi parziali fallimenti è consistita, fondamentalmente, proprio nella scorretta metodologia analogica che li ha sostenuti, frustrata nelle sue implicazioni dalle più elementari caratteristeche del linguaggio cinematografico, già individuate al livello dei primi tentativi di approccio semiologico al suo universo. Se il linguaggio delle immagini audiovisive in movimento consente l'individuazione delle unità significanti al livello delle strutture associative (v. Metz, 1968; Bettetini, 1968; Eco, 1968), che coinvolgono l'intenzionalità del trasmittente e la contingenza della situazione contestuale in cui si colloca il significante, tutto il discorso della semiologia cinematografica tende (o, almeno, tendeva) a spostarsi sull'asse delle grandi unità; ma al livello delle grandi unità l'opposizione binaria, sulla quale è fondato qualunque passaggio di una metodologia strutturale, si chiarifica già con una certa fatica negli universi letterari in cui ne sono state tentate alcune applicazioni.

Il linguaggio verbale, inoltre, si ripensa in una forma metalinguistica che è identica all'oggetto dell'analisi: è così possibile tentare correttamente traduzioni ardite che, proprio perché tra di loro analoghe, riportano lo studio del messaggio trasmesso a livelli di ricerca prevedibili o rapportabili ad altri già sperimentati. Nel caso del cinema, invece, si verifica una discrepanza sostanziale nella traslazione dal livello dei primi significanti a quello proprio all'analisi delle loro combinazioni e delle loro funzioni: la « frase » è un'unità significante capace di adeguarsi per analogia alle stesse leggi che fondano il destino delle unità elementari che la compongono; non così il sintagma filmico o l'iconema, che, tra l'altro, sono già unità di relazione e di significato al primo livello di decodificazione denotativa. Comunque, al di là di questi difetti e di queste confusioni metodologiche, le ricerche dianzi elencate hanno consentito di fondare una nuova disciplina scientifica e di chiarire gradatamente, tra uno scacco e l'altro, il suo campo e il suo oggetto: hanno consentito, soprattutto, di agganciare l'indagine semiologica alla concreta prassi di significazione filmica, alla specifica produzione del senso che si verifica nella realizzazione del film, emarginando sempre più le frange analogiche dei metodi utilizzati.

Da questo punto di vista, nei più recenti progetti di ricerca, la dicotomia tra una semiologia « concettuale » e una semiologia « oggettuale » alla quale abbiamo fatto riferimento nel capitolo precedente, si recupera anche, in un'immagine speculare e capovolta, nel modo di intendere il linguaggio

cinematografico da parte di chi lo manipola e da parte di chi lo studia, al di là della zona semiologica. Abbiamo poco sopra accennato alle due concezioni registiche ipotizzate da A. Bazin: cinema dell'immagine e cinema della realtà; la stessa opposizione, riduttiva ma efficace, è, come si è già ricordato, facilmente riscontrabile anche nella storia delle teoriche del cinema. Si tratta di un significativo punto di convergenza al quale sono per il momento confluiti, con metodi diversi da settore a settore e all'interno dello stesso settore, lo storico, il teorico, l'autore e il semiologo.

2. L'analogia oggettuale

Prima ancora che la breve storia della semiologia cinematografica, la storia delle teoriche può dunque essere letta sulla base del problema dell'analogia tra l'immagine e la realtà rappresentata: cinema come riproduzione della realtà (che si autorappresenta e parla nell'immagine) e cinema come luogo linguisticamente autonomo, il cui linguaggio non è una mediazione di quello degli oggetti, ma un esercizio semantico e comunicativo indipendente dai rapporti di riproduzione degli oggetti. Di nuovo si potrebbero citare gli autori « esemplari ». Da una parte il Kracauer (1960), per il quale il cinema consente un recupero della realtà fisica della natura; il Bazin (1958), che, alla ricerca di un'ontologia del cinema, ne privilegia le possibilità di una « messa in rappresentazione » degli oggetti; i saggi semiologici del Pasolini (1966, 1966b, 1967), che ripropone gli stessi modelli nella prospettiva di una formalizzazione linguistica. Dall'altra parte, i teorici-autori dell'avanguardia storica (Delluc, Dulac, Epstein, L'Herbier), con le loro ricerche di un cinema puro, orientato attorno ai valori della fotogenia e del ritmo; l'Arnheim (1932), per il quale gli elementi diversificatori tra l'immagine e l'oggetto costituiscono proprio la base di una autonomia semantica ed estetica della prima; gli scritti teorici di Ejzenštejn, con le note proposte di un linguaggio-scrittura autonomo soprattutto nella versione del montaggio intellettuale (paragonato alle sintesi semantiche delle scritture ideogrammatiche); l'Astruc, che ricalca le posizioni del maestro russo con l'ipotesi della caméra-stylo; e infine gli scritti semiologici di Ch. Metz (1968-71), di G. Bettetini (1968-71), di U. Eco (1968) e di E. Garroni (1968).
I diversi tipi di collocazione prima della teoria, poi della semiologia del cinema indicano e rivelano un diverso atteggiamento di fronte al problema dell'iconicità, e quindi dell'analogia, che è stato affrontato in due modi opposti e ugualmente inadeguati: si è pensato ad un'iconicità *irriducibile* (cinema = realtà), concludendo su questa osservazione ogni possibile sviluppo di ricerca semiologica; oppure, si è pensato all'iconicità come specificità segnica di un linguaggio cinematografico autonomo, ma ci si è poi rivolti all'applicazione analogica di metodologie già sperimentate in altri ambiti di comunicazione, come abbiamo già visto più sopra.
Ai di là di qualunque pratica esorcistica, resta comunque l'immanente presenza di un rapporto di similitudine formale particolarmente accentuata tra l'immagine e una certa parte della realtà a condizionare ogni studio sul linguaggio cinematografico. Dopo le prime avvisaglie di U. Eco (1968), è stato il n. 15 della rivista « Communications » (1970) ad impostare con sufficiente chiarezza il problema dell'analogia: tutti i saggi lì raccolti cercavano di fondare una convincente trasposizione dall'ambito dell'analogico a quello del contiguo, orientando poi i propri interessi di ricerca in diversi spazi della comunicazione iconica. Ch. Metz (1970), nel saggio introduttivo, parlava di assurdo e mitologico antagonismo tra « verbale » e « visuale » e della contemporanea esistenza di codici visivi nelle lingue naturali e di codici di genere diverso (p. es. verbali) negli ambiti di comu-

nicazione nei quali agiscono codici visivi: si superava così l'ostacolo di una rigida e opaca specificità e, nello stesso tempo, si centrava meglio il problema dell'analogia. Il lavoro della semiologia può iniziare *al di là* dell'analogia, nella ricerca di codici che si aggiungono allo stretto rapporto di similitudine, e, nello stesso tempo, *al di qua* dell'analogia, nella ricerca di codici che la fondino, che rendano conto di quella similitudine.

Le ipotesi di «Communications» sono state recentemente riprese, ampliate e sviluppate dalla rivista « Versus » in un saggio di U. Eco (1972) e in un vivace dibattito scritto da questo sollecitato (n. 3) per il quale sono intervenuti G. Bettetini (1972), U. Volli (1972), F. Casetti (1972), A. Farassino (1972) e altri. Cerchiamo di riprenderne criticamente alcuni punti. La semiologia, in fondo, ha fatto sempre ricorso alla analogia per spiegare l'iconicità, mentre per spiegare l'analogia si è fatto ricorso... all'iconicità: per giustificare la similarità di un'immagine a una realtà oggettuale, si finisce per dire che l'immagine è simile all'oggetto (Eco, 1972). L'ideologia dell'iconismo consiste nella negazione delle possibilità discorsive del linguaggio iconico e nella riduzione della sua funzione alla riproduzione tautologica di un frammento del mondo esterno: in questa ipotesi consisteva, in fondo, l'illusione degli autori dell'Encyclopedie, che ricercavano dei simboli grafici e dei simboli verbali (definizioni) coincidenti con l'oggetto al quale rinviavano (Casetti, 1972).

Ma il segno iconico riproduce non tanto degli oggetti, quanto delle loro proprietà, delle loro marche semantiche, elementi della forma del contenuto che vengono veicolati sul piano della forma dell'espressione in virtù di marche grafiche convenzionali. Riducendo il concetto di similarità alla identità degli *effetti* e delle *funzioni* del segno e dell'oggetto, si comprende come l'iconicità si strutturi su una molteplicità complessa di rapporti e come, nello stesso tempo, questi rapporti appartengano a categorie diverse. Alcune espressioni verbali, come era già stato notato dal Metz, connotano anche visivamente, così come messaggi composti di segni iconici possono anche connotare in virtù di semi verbali (Eco, 1972). Questo gioco di intersezione tra codici appartenenti ad ambiti espressivi diversi si verifica particolarmente nella zona privilegiata della *metafora*, come avevano già intuito, con gradi diversi di profondità, i formalisti russi, G. Della Volpe e R. Barthes: la metafora filmica è il luogo in cui più facilmente l'iconico rinvia all'astrazione di procedimenti mentali e all'impiego di codici verbali (Bettetini, 1972). Una definizione funzionale e operativamente efficace del concetto di analogia non dovrà allora ridursi all'ambito di una tautologica similarità, ma dovrà coinvolgere, da una parte, la simulazione *di condizioni percettive* identiche a quelle sollecitate dal referente e, dall'altra parte, l'individuazione di *schemi grafici* convenzionali, capaci di denotare semi di riconoscimento.

Si apre quindi un vasto campo di collaborazione tra lo psicologo e il semiologo, dove al primo è assegnato il compito di stabilire le condizioni e le cause di ogni isomorfismo percettivo e all'altro quello di descrivere le strutture formali dell'icona e del suo referente oggettivo (Eco, 1972). Per quanto riguarda il lavoro più strettamente pertinente all'ambito semiologico, si tratta di analizzare le operazioni costitutive di isomorfismo che stanno alla base del processo di formazione del segno iconico come tale e le proprietà astratte che garantiscono questa costituzione.

Ma l'iconismo di un messaggio non è mai il frutto di un'operazione ingenua ed estemporanea: ogni società « vede » in un certo modo e « disegna » o « rappresenta » visivamente secondo certe convenzioni. Ogni società rappresenta cioè iconicamente quegli oggetti che ha già costituito come segni all'interno della sua cultura (Volli, 1972). L'oggetto è già semiotizzato nel

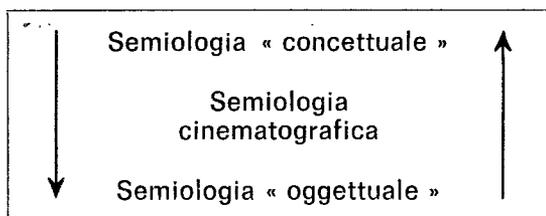
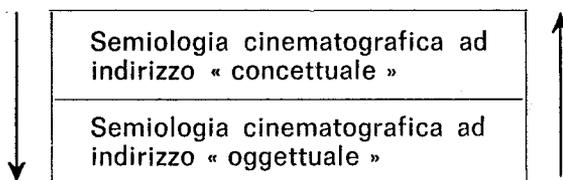
sapere della società che comunica i messaggi al suo interno, è già un segno. Un segno iconico è quindi segno di un altro segno e si inserisce nella catena illimitata di un processo di semiosi continuo, che richiama la catena progressiva delle definizioni interpretanti di Ch. S. Peirce (Casetti, 1972). Sulla base di queste osservazioni, lo stesso Volli propone allora lo studio degli strumenti logici che mettono in relazione due forme dell'espressione, recuperando così il problema astratto del confronto fra due forme e gli studi relativi alle trasformazioni geometriche. Questa apertura logico-matematica, che necessita dell'integrazione di meccanismi statistici, è fondata sull'ipotesi che l'iconismo dell'immagine si collochi in alcune sue proprietà geometriche, nella sua struttura formale, motivata da quella dell'oggetto.

Siamo quindi di fronte, con gli elementi offertici da questo dibattito tuttora in corso, a due fenomeni culturali apparentemente contrastanti, soprattutto se li analizziamo nella prospettiva delle precedenti ricerche semiologiche applicate all'ambito dell'iconico: da una parte, l'indirizzo deciso verso uno studio del *processo di costituzione* dell'analogia, con un allargamento disciplinare ai campi della psicologia, della logica, della matematica e della statistica; dall'altra parte, il ritorno, che parafrasando Eco potremmo definire « paleosemiotico », ad una primitiva concezione dell'unità segnica e ad una sua messa-in-relazione discreta e biunivoca con un referente-oggetto, seppure semiotizzato.

Le modalità di impostazione del problema dell'analogia non sono dunque indifferenti ai fini della definizione del ruolo che può e deve svolgere una semiologia del cinema. L'analogia può essere infatti analizzata come un *dato* caratterizzante il modo di significare dell'oggetto filmico o come il *prodotto* di una determinata attività operativa: come la messa-in-opera di alcuni codici individuabili al di là della manifestazione analogica analizzata o come l'effetto di uno spostamento (il « deplacement » di Ch. Metz) tra sistemi di codici diversi, ricostruibili solo a posteriori.

Questa opposizione non individua soltanto due diverse vie d'analisi, due metodologie di ricerca, ma rimarca il ruolo privilegiato che si vuole attribuire a tutto l'ambito scientifico della semiologia cinematografica. È possibile infatti precisare meglio, attraverso un'attenta analisi di questa opposizione, lo iato teorico esistente tra due modi diversi di intendere la prassi semiologica: da una parte la semiologia del cinema vissuta come « settore della linguistica » dopo il rovesciamento di R. Barthes o, prima, come settore di una presunta semiologia generale (analogia della immagine come *dato*); dall'altra, la semiologia del cinema intesa come disciplina a sé, relativamente autonoma, che è determinata dal proprio oggetto (il cinema) così come lo determina (il cinema come linguaggio). Recuperando e motivando così più in profondità quanto abbiamo sopra scritto a proposito dell'analogia di metodo, possiamo dire che l'analogia non è soltanto quella che si costituisce tra realtà e immagine, ma anche quella tra la generalità e la relatività della disciplina teorica. Il modo di concepire e di studiare la prima condiziona il modo di intendere la seconda, e viceversa.

L'opposizione qui individuata riguarda solo, naturalmente, la disciplina semiologica connessa al cinema o ad un altro strumento di comunicazione iconica; quella esplicitata alla fine del capitolo precedente si riferisce invece all'area di una semiologia generale e può rientrare ad arricchire il discorso di una semiologia specifica come quella del cinema soltanto al livello del secondo termine dell'opposizione dedotta dallo studio dell'analogia (semiologia del cinema come disciplina a sé, connessa in rapporto biunivoco con il suo oggetto), laddove l'autonomia teorica consente il recupero di una generalità d'indagine. Schematicamente potremmo così rappre-

sentare tutto quanto fatto fino ad oggi nell'ambito della semiologia del cinema:

Dove le due frecce indicano un'opposizione relativa. L'iconicità è un *dato*. Le nuove ipotesi di ricerca si muovono invece in un'area teorica così schematizzabile:

Dove l'iconicità è considerata come un *prodotto*.
In questo schema si può postulare anche una apertura ad una dimensione più decisivamente interdisciplinare: si potrebbe istituire una serie di ricerche ai diversi livelli tese ad analizzare e comprendere i meccanismi che reggono e fanno scattare la similitudine e l'analogia.
Ci sembra che soprattutto la zona di interferenza tra l'area semiologica e quella psicologica possa conseguire risultati efficaci nell'ambito del cinema, anche se fino ad oggi le relative ricerche hanno proceduto con una esplicita e quasi programmata ignoranza reciproc ae in virtù di metodologie assolutamente non commensurabili.
Ma è soprattutto rispetto a una nozione alla quale fino a qui abbiamo solo accennato, quella di *discorso*, che il problema dell'analogia potrebbe mostrare la propria importanza. Per discrso si intende, con Buyssens (1958) e soprattutto con Benveniste (1966) e con Foucault (1971), il piano in cui si pone la realizzazione linguistica, l'evento concreto: *questo* o *quel* film individualmente. Ed è di fronte al fatto concreto che la duplice analogia viene verificata: in primo luogo « misurando » gli « indici di realtà » tipici di ciascuno stile, in secondo luogo precisando una strategia di analisi che si rifaccia a certi concetti, a certe pertinenze, a certe procedure piuttosto che ad altre.

III - IL DISCORSO FILMICO

1. Lettura e domande

La nozione di *discorso*, che è apparsa nelle ultime righe del capitolo precedente, è oggi una nozione cruciale all'interno del dibattito semiologico. È ad essa che vorremmo continuare a dedicare le pagine seguenti, in un tentativo di precisare non tanto il suo senso « positivo », quanto piuttosto le implicazioni teoriche e metodologiche che essa comporta e la problematica su cui essa si apre.
Tuttavia, prima di affrontare quest'ultimo argomento, o, meglio, per aggredirlo da un altro punto di vista, vorremmo aprire una parentesi, spendendo

alcune pagine nel riflettere criticamente su quanto abbiamo già detto. Vorremmo, in una parola, esplicitare meglio i criteri che ci hanno condotto, attraverso una lettura di ciò che è stata ed è ora la semiologia del cinema, ad identificare due « punti ciechi », due « cartine di tornasole », prima nel problema dell'analogia, poi in quello del discorso.
Una parentesi duplice: essa infatti sarà rivolta in prima istanza a chiarire le condizioni generali che hanno retto la nostra *lettura* critica, mostrando come essa non si sia attuata in maniera puramente « immediata » o semplicemente empirica, ma al contrario abbia cercato un ordine in una serie di *domande* fino a qui implicite che dall'interno l'hanno animata e sostenuta; e in seconda istanza, questa parentesi cercherà di introdurre — attraverso questa sorta di autoriflessione — la nozione cui questo capitolo è dedicato. Se poi ci tratteremo un poco ad analizzare il « progetto » di semiologia del « Cours de Linguistique Générale » non sarà per mostrare un Saussure « diverso », ma proprio per far vedere il gioco del concetto di « discorso » nell'area del Saussure e, a partire da là, nelle opere di semiologia cinematografica che alla semiologia saussuriana si rifanno.
Ma andiamo subito a quell'accostamento fatto poco sopra, non casuale e un poco malizioso, tra le due parole in corsivo, lettura e domande. Lo diciamo subito: questo accostamento segnerà il luogo di un problema preciso e soprattutto può reggere, o dovrebbe reggere, da lontano, la stessa nozione di discorso. Prendiamo dunque la prima di queste parole, designanti due semplici atti: con essa si potrebbe ad esempio indicare quella porzione non piccola del lavoro di ricerca che si riflette nel normale discorso scientifico sotto il titolo di « Stato della questione ». La lettura consiste allora in una ricognizione, insieme la più *fedele* e la più *completa* possibile, di ciò che si è *detto* sull'argomento in esame. Ecco, in questa triplice accentuazione, della fedeltà, della completezza e del significato detto, ci pare si manifesti già cosa si intenda normalmente per leggere: il puro raddoppiamento di un sapere. Se ne ha una conferma quando poi si esaminino i tradizionali « modi » con cui questa lettura si organizza: la *parafrasi*, riproduzione rispettosa di tutto ciò che nel discorso in esame si pone come palese, cosciente, pienamente manifestato (e allora, di fronte al dire indiretto, la parafrasi o riporta all'esplicito tutto ciò che è metaforico, o cancella al contrario gli spazi bianchi, i silenzi significativi, ciò che, nella sua assenza, pesa); o ancora il *riassunto*, protezione accurata dei significati presenti nel testo, e minacciato dal fatto che per un banale calcolo economico il significante debba essere ridotto o compresso; o anche il *commento*, giustificazione di ciò ché è *nel* testo grazie a ciò che sta *fuori* di esso, e cioè grazie alla restituzione di un referente — la realtà storica, psicologica, biografica, ecc. — e di un significato il cui contenuto avrebbe potuto aver luogo anche « altrove », « in altro tempo », ecc.
Non è questo comunque il luogo in cui compiere una lettura delle letture; quanto si è accennato basta, nella sua non coperta tendenziosità, a confermare che esiste una certa idea « innocente » del leggere e a segnare qual'è il suo limite, il suo radicale *empirismo*. Ma quanto si è accennato serve soprattutto a portare nel cuore del problema, alla *domanda*, spesso nascosta, che anima e muove una tale lettura, la tranquilla domanda che la mette al riparo da ogni sorpresa, la domanda della sua innocenza: « Che cosa *vuol* dire quel testo? ». Domanda *tranquilla:* ma a che prezzo? È a partire da essa, e grazie ad essa, che si giustificano la fedeltà, la completezza e l'attenzione al significato detto; ma è anche a partire da essa, e grazie ad essa, che si opera una censura almeno duplice. In primo luogo perché nell'apparente disponibilità al testo cui si rivolge, essa nasconde con cura l'altro interrogativo, quello che trasforma ogni pretesa innocenza in confessione di colpa, l'interrogativo di chi si chiede « Che cosa è leggere? ». Insomma, nel silenzio, quello che passa è una certa concezione della

lettura come riflesso passivo di un senso « già dato », come restituzione di ciò che nel testo è « pro-posto », come semplice rispecchiamento di un sapere « già là »; e quello che viene impedito — trattenuto o distornato che sia — è, nel silenzio, una certa concezione della lettura come attività che costituisce una sapere nuovo, che produce una conoscenza, che coglie un certo rapporto — che sta al di là dell'intenzione stessa dello scrittore — tra ciò che egli domina e ciò che non domina negli schemi della lingua di cui fa uso. E qui si è arrivati alla seconda censura: parallela alla prima, del resto, dato che impedisce di vedere il rapporto tra la lettura e ciò che le sta di fronte, impedendo la domanda « Che cosa è un testo? ». Anche qui, nel silenzio — o, se si preferisce, nella fedeltà al « detto », e dunque risolvendo l'identità del testo semplicemente nei significati in esso presenti, nei suoi « effetti di senso » — anche qui si tace su qualcosa: e cioè su quel gioco di rimandi, su quegli ammiccamenti a distanza, su quegli equilibri tra visto e non visto, detto e non detto, che, *dentro* il testo, lo organizzano organizzandone la struttura significante.

È proprio quel sottile rapporto tra ciò che è dominato e ciò che non è dominato cui si accennava prima; è l'articolazione che nelle trame di una tessitura — perché il testo è un tessuto — agisce *sul* discorso e *nel* discorso in continui rinvii differenziali, in scambi regolati. Ma qui vorremmo limitarci alla citazione di autori che hanno sviluppato questa problematica, anche se con differente impostazione scientifica: Luis Althusser (soprattutto nelle prime pagine di *Leggere il Capitale*) e Jacques Derrida (1967b: ricordiamo soprattutto il paragrafo *L'esorbitante. Questione di metodo*); ci basta aver suggerito, qui, che solo al di là di una domanda troppo tranquilla, solo dopo aver smascherato un'innocenza colpevole, solo a partire dall'alternativa aperta da due semplici questioni, solo *oltre* questo limite, si può impostare un vero lavoro di *lettura* di un testo.

Questa prima parentesi — troppo estesa o troppo concisa, secondo i punti di vista — va chiudendosi. Ma a questo punto si può forse legittimamente porre la questione della *domanda* che agisce nella *lettura* dianzi compiuta: si è trattato, in pratica, di disegnare qual'è la *geografia* della semiologia del cinema. Lo si è fatto definendone innanzitutto, ad esempio, i *confini,* e cioè ponendo il problema dei rapporti che da una parte, all'interno di un medesimo campo d'indagine — il cinema —, oppongono dei discorsi tra loro non omogenei, quali la cinefilia, la filmologia, ecc.; e che dall'altra, all'interno di un medesimo discorso scientifico — la semiologia —, distinguono dei campi di applicazione specifici, quali la letteratura, il linguaggio verbale, ecc... La semiologia del cinema, insomma, come altri domini scientifici, si pone in virtù di una duplice intersezione, in primo luogo di *pertinenza* — il punto di vista che qualifica una scienza — e in secondo luogo di *ambito* — la materia prima, i dati empirici, sui quali la scienza agisce. Ora è in rapporto a questa duplice intersezione che sorge e si stabilisce una certa problematica e che vengono ad occupare un ruolo dominante certi concetti teorico-metodologici: in una parola, che si afferma una certa idea della scientificità in generale. Il discorso è qui semplicemente abbozzato — questo è evidente —; e tuttavia permette di cogliere come la problematica e i concetti (e dunque la scientificità in generale) cui si faceva cenno possano essere esaminati anche da un'altra direzione, non con riguardo ai *confini* di una data scienza, ma con attenzione alla sua *geografia interna.*

Da quanto si è detto, dovrebbe essere chiaro come questa seconda direzione (questo secondo punto *di osservazione:* e cioè punto *da cui* si osserva e *che* si osserva; l'ambiguità di quella attribuzione è qui sintomatica del formidabile problema che si annuncia, il problema del *luogo* in cui si pone e da cui parla il discorso scientifico) questa seconda direzione non è dissi-

mile dalla prima, dato che porta anch'essa a qualcosa che è puramente differenziale (come ha ben dimostrato, nei suoi lavori decisivi, Michel Foucault); se una distinzione è possibile, è in forza della domanda esplicita che la muove e la spinge avanti, nel nostro caso la *domanda* « Qual'è l'oggetto della semiologia? ».

2. L'epistemologia del « progetto » saussuriano

Ecco, ponendo la questione dell'*oggetto* di questa scienza, si è arrivati al cuore di una seconda parentesi.
Si sarebbe dovuto, dopo la parola « semiologia » scrivere « del cinema »: ma ci siamo trattenuti perché ci acconteremo di un discorso solo parziale, che si limiterà a verificare le coordinate più generali attorno a cui la semiologia stabilisce il proprio statuto e i propri procedimenti, e che agirà con semplici rimandi ai domini particolari; e soprattutto perché quella domanda verrà assunta per tentare una *lettura* non di un testo dedicato al cinema, ma di quello che è il *progetto* esposto nel *Cours de Linguistique Générale*.
Riandare al Saussure, sia chiaro, non vuole semplicemente dire trovare in lui un luogo fondamentale (il che vuol spesso dire e non per semplice assonanza, anche *fondativo:* e cioè discorso che funziona da *origine* di altri discorsi), ma piuttosto riconoscere il ruolo *determinante* che il *Cours* ha giocato. Ruolo imputabile alla esemplarità della linguistica rispetto agli altri domini (e si cercherà subito di vedere qual'è il senso di questa esemplarità), tanto da agire anche, in maniera abbastanza esplicita, da tassinomia.
Tuttavia non ci nascondiamo i limiti interni di questa nostra lettura. Limiti in un certo senso obbligati: in primo luogo perché ci si rivolge ad un testo più che altro implicito, che ha appunto la veste di un progetto; la semiologia si è andata costituendo *dopo* Saussure, e cioè a partire da lui ma anche oltre lui. Il secondo limite è allora quello di compiere una lettura in parte astorica: decifreremo una serie di cose nel testo saussuriano che ci appariranno sì con nettezza, ma solo perché da una parte possiamo porci, oggi, su di un terreno marcato dagli effetti di quel progetto e dall'altra perché vogliamo annullare la distanza che separa questi stessi effetti da ciò che li ha determinati. In una parola, leggeremo Saussure come se fosse un autore di oggi, e come se si inserisse in una serie di rinvii, di collegamenti, possibili solo oggi. La nozione di lettura che abbiamo cercato di illustrare sopra ci permette bene questa operazione, dato che tende ad attualizzare ogni testo, a renderlo perpetuamente contemporaneo — più che di un leggere, si tratta di un continuo ri-leggere —, ma insieme ci ammonisce che non ogni gioco è permesso; l'identità di un testo è fissata anche nelle condizioni storiche in cui esso è apparso, dalle relazioni che si è trovato a trattenere, all'atto della sua « nascita », con gli altri elementi del « tutto sociale ».
Cosa guadagnamo allora da una simile lettura? Forse solo questo, di liberare la griglia concettuale che, a partire dal Saussure, ha sostenuto ogni definizione dell'oggetto della semiologia; e in secondo luogo, attraverso questo schema epistemologico, di suggerire perché una riflessione sulla nozione di discorso oggi può essere importante. Ma andiamo al testo.
Qual'è l'oggetto della semiologia? La risposta saussuriana sembra consumarsi tra due scarti, negli interstizi offerti da un gioco a quattro termini, *segno* e *sistema, rappresentazione* e *valore.* Due coppie, e una leggera ma significativa differenza che si apre al loro interno. Ed è appunto a partire da queste coppie, e dalla differenza in loro iscritta, che si può leggere l'inaugurazione di una nuova procedura scientifica e una nuova concezione di che cosa è in generale il discorso.

a) *Segno e/o sistema*

« Si può dunque concepire una scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale... noi la chiameremo *semiologia* (dal greco semeion, segno). Essa potrebbe dirci in che consistono i segni, quali leggi li regolano. Poiché essa non esiste ancora non possiamo dire cosa sarà; essa ha tuttavia il diritto ad esistere ed il suo posto è determinato in partenza... » (pag. 26 dell'ed. it.). Fino a qui il *progetto* saussuriano: e ciò che si può subito notare è come esso confessi un'incertezza (« non possiamo dire cosa sarà ») e una sicurezza (« il suo posto è determinato in partenza »). Il posto della semiologia è determinato in partenza perché fin dall'inizio se ne è determinato l'*oggetto:* il *segno,* appunto, termine che ritorna ben due volte nelle poche righe citate, e che soprattutto dà il nome alla nuova scienza. Ma la sicurezza è destinata a durare poco, se solo si coglie il contesto nel quale il progetto appare: esso è ben *iscritto* all'interno della linguistica, che rispetto alla semiologia appare sì come un campo regionale, ma anche dotato di una forza di esemplarità. « La lingua, il sistema d'espressione più complesso e diffuso, è anche il più caratteristico di tutti; in questo senso la linguistica può diventare il *modello generale* di ogni semiologia, anche se la lingua non è che un *sistema particolare* » (p. 86, sottolineatura nostra); passo che sembra richiamare e precisare l'altro: « La lingua è un sistema di segni esprimenti delle idee e, pertanto, è confrontabile con la scrittura, l'alfabeto dei sordomuti ecc. ecc. Essa è semplicemente il più importante di tali sistemi » (p. 25). In questi due passi vengono posti sul tappeto due problemi. Il primo lo si è già annunciato, ed è quello del rapporto tra la semiologia e la linguistica: qui ci si limita a suggerire come quest'ultima appaia al livello di un « sistema *particolare* » ben strano, se nel contempo è anche un « modello *generale* », « Le patron général » come dice il testo francese; e inoltre, confrontando la lingua con altri sistemi, vediamo che la sua importanza può ben tradursi in una comprensione totale, dato che essa, in quanto « sistema d'espressione », « sistema di segni esprimenti delle idee », non esclude *nessun senso*: non esistono sensi che non siano anche nominabili, e attraverso questa via possiamo ben intuire come la linguistica copra il luogo di *tutti* i significati possibili e come riconquisti, attraverso la parola, *tutti* gli altri universi di segni.

Così Barthes, nelle prime pagine degli *Elementi di Semiologia,* potrà ben compiere un autentico « rovesciamento »: non la linguistica, ma la semiologia è un dominio regionale.

Ma questo primo problema ne copre un secondo, che qui ci interessa maggiormente: quello della conseguente sottomissione del segno — di ogni segno — alla *lingua*, cioè all'*oggetto* della linguistica, cioè ad un *sistema.* Ci spieghiamo subito.

La definizione di lingua in quanto *oggetto* della linguistica appare fin dalle prime battute come il frutto di un lavoro di mediazione e di scelta e insieme come un atto preliminare e necessario. Da un lato infatti « l'oggetto stesso, lungi dal precedere il punto di vista, si direbbe creato dal punto di vista, e d'altra parte niente ci dice a priori che uno dei modi di considerare i fatti in questione sia anteriore o superiore agli altri » (p. 17); dall'altro, per evitare un certo tipo di empirismo e i rischi ad esso connessi « occorre porsi immediatamente sul terreno della lingua e prenderla per norma di tutte le altre manifestazioni del linguaggio » (p. 17). Queste due citazioni bastano per comprendere come il gesto radicale del Saussure — quello che da parte sua ci mostra, a distanza, che l'incertezza del *progetto* è in realtà una certezza, fissando fin d'ora lo statuto e i procedimenti della semiotica, sia pur implicitamente — che il suo gesto radicale, dicevamo, è *qui,* cioè nella decisione di fissare un oggetto alla linguistica e nella modalità con cui questa decisione viene portata a termine. Un oggetto che

ha due caratteristiche immediate: è *prodotto* — in base all'intervento del « punto di vista », grazie al quale si prendono le distanze da quello che è altrimenti un semplice campo di indagine, una pura somma di dati empirici — ed è *delimitato* — in rapporto appunto al suo campo empirico, al linguaggio —. Prodotto e dilimitato: questi due caratteri dell'oggetto saussuriano ci mostrano da una parte un meccanismo d'esclusione (« Che cos'è la lingua? Per noi essa non si confonde con il linguaggio... » p. 19) rispetto ad un *fuori* che la permanenza nell'ambito del *segno* non avrebbe saputo individuare, e dall'altra, nel medesimo momento, l'istituzione di quella che è la vera marca fondamentale, quella dell'*omogeneità*.
Ma procediamo con ordine. « Preso nella sua totalità, il linguaggio è un tutto multiforme ed eteroclito; a cavallo di parecchi campi, nello stesso tempo fisico, fisiologico, psichico, esso appartiene anche al dominio individuale e al dominio sociale; non si lascia classificare da alcuna categoria di fatti umani poiché non sa come enucleare la sua unità » (p. 19): il problema dell'*unità*, problema preliminare per ogni discorso scientifico, si risolve attraverso una serie di esclusioni; l'indicazione di ciò che non è pertinente equivale all'indicazione di un esterno-alla-lingua, di un fuori (il fisico, il fisiologico, l'individuale, ecc.) che solo la lingua, nel momento in cui è stata posta, ha costituito come esteriorità (e che, vorremmo aggiungere, può essere riammesso *dentro* solo in forza di un accorto gioco di traduzioni, condotto, ancora una volta, dalla lingua, e da nessun altro. È esemplare il caso del grafico rispetto al fonico: « Nella lingua, al contrario, non v'è altro che l'immagine acustica, e questa può tradursi in immagine visiva costante », p. 25). Il segno, senza la lingua, non sarebbe capace di garantire questa esteriorità; o, in altre parole, non sarebbe capace di garantirsi una *omogeneità:* perché di questo si tratta, dato che il fuori, in ultima istanza, è il non-omogeneo. « Mentre il linguaggio è eterogeneo, la lingua così delimitata è di natura omogenea: è un sistema di segni il cui essenziale è soltanto l'unione del senso e dell'immagine acustica ed in cui le due parti del segno sono egualmente psichiche » (p. 24). Questa frase incaricata di indicare quello che è il terzo carattere della lingua (i primi due, nella ricapitolazione che il *Cours* fa, proprio prima del progetto di semiologia, ci dicono che la lingua è « la parte sociale del linguaggio » e che « si può studiare separatamente »; il quarto, che essa è « un oggetto di natura concreta » — pp. 24/25) questa frase riassume bene ciò che si è detto fin qui: nel momento in cui essa ricorre alla nozione di *segno,* mostra anche di abbassarla sotto quella di *lingua*, per tutta una serie di ragioni delle quali la salvaguardia di una omogeneità dell'oggetto d'analisi non è che la spia più evidente. In più, essa ci dice un'altra cosa: che ciò che è correlativo all'omogeneo (e quindi all'unitario, al delimitato, al prodotto: cioè ai termini che nella lettura abbiamo fin qui privilegiato per segnare che cosa è la lingua), ciò che in definitiva riassume e garantisce questi stessi caratteri, è il *sistematico.*
Si è arrivati dunque alla parola — *sistema* — che nel titolo di questo paragrafo era stata accostata all'altra — *segno* —. Si deve ora precisare questo accostamento, che era insieme una coordinazione ed una disgiunzione, in rapporto all'« abbassamento » del segno cui si è fatto cenno. Che la lingua sia un sistema, questo il *Cours* continua a dirlo: lo è per l'uno e per l'altro dei versanti da cui essa si può prendere, dato che la lingua « in sé è una totalità ed un principio di classificazione » (p. 19). Due cose, dunque, non una. *Principio tassinomico,* innanzitutto, destinato ad introdurre « un ordine naturale in un insieme che non si presta ad altra classificazione » (p. 19): questo ordine naturale, che si potrebbe dire ha la funzione di una *norma* e agisce come uno *schema* (i termini sono propriamente hielmsleviani), è di natura sistematica proprio perché legato ad un'attività

di scomposizione e di classificazione. Ma *totalità autonoma,* soprattutto, e come tale struttura puramente differenziale che Saussure rappresenta « come una serie di suddivisioni contigue proiettate, nel medesimo tempo, sia sul piano indefinito delle idee confuse, sia su quello non meno indeterminato dei suoni » (p. 136). *Articolazione* si chiama questa attività di scomposizione che si compie « dal basso », sugli elementi dell'enunciato da classificare, e « dall'alto », sulle masse amorfe, nel nostro caso fonica e concettuale, il cui ritaglio costituisce delle entità distinte. E la lingua, così articolata, non può essere che una « *forma* », e non una *sostanza;* e parallelamente, il suo « ruolo caratteristico » non può essere che quello di « servire da intermediario tra pensiero e suono in condizioni tali che la loro unione sbocchi in delimitazioni reciproche di unità » (p. 136): cioè due sostanze diverse (pensiero e suono) si « tengono » reciprocamente grazie ad un sistema formale che individua delle unità delimitate.

A questo punto si hanno tutti i termini dell'epistemologia saussuriana che questa lettura voleva privilegiare. E in rapporto ad essi, allora, è anche chiaro il senso dell'« abbassamento » del segno: il *segno* infatti, in sé, rileva di una sostanza, non di una forma — e necessariamente: Hjelmslev (1961) chiarirà che se un segno è segno di qualcosa, è perché è il segno di una sostanza dell'espressione e di una sostanza del contenuto —; e ancora, esso, in sé, non delimita niente, è la semplice unione di un pensiero e di un suono; e ancora, esso, in sé, non è affatto omogeneo; ecc. In sé: ma tutto cambia quando lo si consideri come unità di un *sistema.* Esso allora rileva di una forma; come tale, indipendente dalla contingente concretezza in cui si manifesta, astratto dal suo corpo materiale, lo si può riconoscere come il *medesimo* segno nelle infinite ripetizioni cui è sottoposto e in tutti i contesti in cui appare. Esso ancora delimita delle entità distinte, che cioè si mostrano come diverse dalle altre che avrebbero potuto occupare il loro posto: un dato concetto e una data immagine acustica, o meglio un dato significato e un dato significante; entità distinte e delimitate, e dunque differenziali, ma che il segno combina dando luogo ad una unità positiva, identificabile proprio in quanto somma di due differenze. Esso infine diventa qualcosa di omogeneo: e, si vedrà tra poco, non a livello dell'economico. Questo il *segno* come elemento di un *sistema.* Perché se ritorniamo al segno « in sé », vediamo che esso starebbe proprio dalla parte opposta a quella del sistema, dalla parte del concreto *processo discorsivo.* Ecco, siamo arrivati all'esclusione fondamentale che agisce nel Cours: nella esclusione del *discorso* (e non usiamo il termine saussuriano di *parole* per sfuggire ad una opposizione in cui ha agito, con valore sovradeterminante, la coppia sociale/individuale), in questa esclusione che è esclusione della materialità, della concretezza, della contingenza storica, del lavoro di produzione dell'enunciato, per la salvaguardia di un « dentro » omogeneo e autosufficiente; in questa esclusione che è ammissione di un principio immanente che regola l'apparizione di ogni manifestazione discorsiva, di una matrice invariante da cui discendono le singole realizzazioni; in questa esclusione si fa evidente la connessione dei concetti che abbiamo privilegiato e contemporaneamente la intenzione e la portata del *progetto* saussuriano: « Per giungere al concreto storico, per ricollegare il contingente nella sua necessità, dobbiamo situare ciascun elemento nella rete di relazioni che lo determina, e porre esplicitamente che il fatto esiste solo in virtù della definizione che ne diamo », può riassumere molto significativamente Emile Benveniste (1966).

Da questo gioco di abbassamenti e di esclusioni si disegna un ben definita epistemologia e un preciso apparato concettuale, con il quale si potrebbe intraprendere una lettura dei testi di semiologia cinematografica: e si vedrebbe, ad esempio, come il punto di vista del segno agisca massic-

ciamente nelle prime opere di Metz (1968) e di Bettetini (1968) — lo si vedrebbe anche superficialmente, dalla frequenza con cui il termine è messo in gioco, e un poco più in profondità dai nodi teorici che è incaricato di risolvere, ad esempio quello dell'*equivalenza* mancata tra cinema e linguaggio verbale —; e come invece, al di là delle apparenze, nei testi di Garroni (1968) ed Eco (1968) sopravvenga un effettivo mutamento di orizzonte, e di conseguenza di metodologia e di problematica, che si può riassumere chiamando in causa quello che si potrebbe definire il punto di vista del sistema. Insomma, esiste come uno spartiacque, in mezzo, che ha rilevato da due epoche nettamente distanti all'interno di un qualcosa che si preferisce seguitare a credere unitario e continuo, all'interno della semiologia.

b) *Rappresentazione e/o valore*

Portiamo avanti la lettura del testo saussuriano, per cercar di cogliere meglio i termini che reggono il secondo, significativo scarto cui avevamo fatto cenno. Scarto significativo, e parallelo al primo, ma che a differenza di quello pare consumarsi piuttosto « tra le righe », dato che mette in gioco un termine paradossalmente quasi assente nel Cours. E qui non si può che richiamare quanto nella parentesi iniziale si diceva della *lettura*, di come essa, non dovendosi accontentare dei significati palesi, e non potendo in essi risolvere l'identità del testo una volta per tutte, debba andare verso quella *struttura significate* che non ci viene semplicemente restituita, ma che ci viene costituita, prodotta nella leggera differenza, nella distanza minima, che pur separa un testo letto dalla lettura di un testo. Ma siamo costretti a ritornare al nostro secondo scarto, scarto che si è detto si innesta al primo, in una direzione parallela e con un ulteriore avanzamento. L'introduzione del concetto di sistema, infatti, non può lasciar intatto l'uso tradizionale del termine segno — quell'uso che nelle pagine precedenti si è spesso mantenuto, ad esempio quando s'è parlato di segno « in sé », restando così su di un terreno anteriore al gesto radicale del Saussure —; come non può lasciar intatta una certa nozione di discorso. Una parola per volta. Il segno, innanzitutto: nell'« abbassamento » cui lo costringe il confronto con la nozione di sistema — poiché esso è, in ultima istanza, un elemento *determinato* dal sistema più di quanto non sia *determinante* — il segno appare come qualcosa di non materiale. Nessuna delle due parti che lo compongono lo è, neppure il significante: « l'immagine acustica non è il suono materiale, cosa puramente fisica, ma la traccia psichica di questo suono, la *rappresentazione che* ci viene data dalla testimonianza dei nostri sensi: essa è sensoriale, e se ci capita di chiamarla « materiale » ciò avviene solo in tal senso, ed in opposizione all'altro termine dell'associazione, il concetto, generalmente più astratto » (p. 84, sottolineatura nostra). Tratteniamoci un attimo su questo termine, *rappresentazione*, legato alla non fisicità del significante: esso converrebbe bene a *tutto* il segno. La parola, ad esempio, — e qui si prende la parola come il più esemplare dei segni —, da sempre è stata pensata come qualcosa che, stando al posto di qualcos'altro di primitivo, di naturale (fosse esso un oggetto, un sentimento, ecc.), lo *rappresenta* nell'unione di un senso e di una voce. Siamo qui davanti ai tre termini che sono stati tradizionalmente chiamati in causa per spiegare il gioco del segno, quelli che oggi si direbbero il significante, il significato e il referente, legati tra di loro da un sottile equilibrio di supplenze. Se si dice che un segno rappresenta qualcosa, è perché supplisce l'assenza di questo qualcosa con una presenza diversa: ma con in più questo vantaggio, di essere sempre disponibile. Nella disponibilità infinita del segno si consuma un piccolo ma importante spostamento: la possibilità di *rappresentazione* diventa anche possibilità di

ripresentazione. Piccolo, ma importante spostamento: al quale del resto si può legare l'apparizione, nel brano del Saussure sopra riportato, del concetto che precede immediatamente il termine rappresentazione, della «traccia psichica». E' grazie alla traccia psichica, infatti, che vediamo che il significante si costituisce come una vera e propria *riserva*, come un deposito lasciato dalle infinite ripetizioni di un suono e a cui le infinite ripetizoni cui il suono sarà sottoposto possono attingere. E ciò non è specifico del significante: lo stesso meccanismo che si lega qui all'« immagine acustica » sopporta anche l'altra immagine, il concetto, o meglio il significato. Il segno, insomma, è qualcosa che può continuamente ritornare, ogni volta sempre diverso, fisicamente diverso, ma ogni volta anche sempre il medesimo. E ciò in forza della struttura della rappresentazione, che, istituita per una azione di supplenza, finisce anche per formare dei *tipi ideali*, e dunque, si potrebbe dire, fenomenologicamente più reali della realtà empirica. È attorno alla costituzione di questa *idealità* del segno che si organizzano i termini chiamati in causa: immagine, traccia, ecc.; e che si ripete, in pratica, il cammino che ha portato alla *lingua*, dato che il segno è un oggetto ideale proprio in quanto fa parte della lingua.
Eppure questa parola, *rappresentazione*, che descrive un percorso ben presente nel testo saussuriano, è praticamente assente dal *Cours*: assente dal gioco di concetti che si è cercato di descrivere (in questo senso ritorna forse solo due volte, e sempre associata all'« immagine acustica ») perché coperta, a distanza, da un'altra parola, *valore*. I termini impiegati per fare apparire quest'ultima sono i medesimi che motiverebbero l'altra: « Anche fuori della lingua tutti i valori sembrano retti da questo principio paradossale. Essi sono sempre costituiti 1) da una cosa *dissimile* suscettibile di essere *scambiata* con quella di cui si deve determinare il valore; 2) da cose *simili* che si possono *confrontare* con quella di cui è in causa il valore » (p. 140). Il passo, nella sua chiarezza, ci pare si commenti veramente da solo; ed esso, nel *Cours*, agisce in profondità. In primo luogo, negando quella che altrove sembra un'evidenza: il segno non tiene dalla parte dello *psichico* [uno psicologismo zoppicante se ha avuto bisogno di evocare un "luogo" preciso, il cervello: « i termini implicati nel segno linguistico sono entrambi *psichici* e uniti nel nostro *cervello* dal legame dell'associazione » (p. 84, sottolineatura nostra)] ma dell'*economico*. Ed è appunto in questa riduzione all'economico [o, meglio, di una certa economia: nella quale la pratica più diffusa è quella dello *scambio* e del *confronto*, e in cui, al contrario, è assente la *produzione*. Anzi, non assente, ma cancellata, tenuta fuori: « il mezzo di produzione del segno è assolutamente indifferente, perché non interessa il sistema » (p. 145)] è in questa riduzione che prende il sopravvento la nozione di *valore*: « nei sistemi semiologici, come la lingua, in cui gli elementi si tengono reciprocamente in equilibrio secondo regole determinate, la nozione di identità si confonde con quella di valore e viceversa. Ecco perché in definitiva la nozione di valore ricopre quella di unità, di entità concreta e di realtà » (p. 134). Il valore è tale proprio perché elemento di un *sistema* economico: è cioè qualcosa di delimitato da ciò che gli sta vicino, ed è definibile non in sé, se non per convenzione, quanto piuttosto dalla differenza che lo separa dagli altri valori; esso è, in una parola, il posto che gli è stato assegnato nella totalità. Valore di scambio, beninteso, ed in questo senso esso permette la capitalizzazione, la *riserva* (e se si usa un termine che era apparso anche accanto alla rappresentazione, è per mostrare che fin da allora l'economico aveva avanzato le sue pretese). Ma il fatto di esplicitarlo come valore di scambio conferma anche un'altra cosa, che cioè, nonostante le apparenze, il punto di partenza che agisce è quello della *circolazione* dei segni, quello della concreta *comunicazione*: il sistema è il punto d'arrivo. È ciò che diceva, in secondo luogo, dopo

la riduzione all'economico, il passo che abbiamo citato introducendo il concetto di valore. Ora, il perché si debba ricorrere alla lingua, al sistema, è già stato chiarito: si tratta di mantenere all'unità, all'entità concreta, in una parola al segno, la sua *identità*, facendolo essere sempre identico a sé pur nella ripetizione, identificabile anche dall'ascoltatore, ecc.; sempre se stesso, insomma. Ma la riammissione del *discorso* non può comunque non stupire: e di *questo* discorso, cioè di un luogo di scambi regolati da un apparato particolare, la lingua.
Questa riammissione ci fa vedere il senso dello scarto di cui si sta parlando, quello tra i due termini in gioco, rappresentazione e valore. Ecco il punto a cui si voleva arrivare. Non si è trattato di una semplice questione terminologica, per cui il segno non è stato designato come rappresentazione perché bastava il termine valore; né si è trattato di una questione per così dire di priorità, per cui il valore, tramite i suoi rapporti con il sistema, ha dato un ordine alle rappresentazioni, ha collegato tra di loro i vari tipi ideali. Ciò che è in gioco è una contraddizione necessaria ma irriducibile. La rappresentazione è il supplemento di una presenza momentaneamente assente, un sostituto; ma è anche, rispetto a quella presenza differita nel tempo o nel luogo ma non radicalmente sottratta, un qualcosa che gli si aggiunge, che la integra, e in maniera completa, dato che essa costituisce una idealità. La rappresentazione è allora una presenza che si accumula, una pienezza che si aggiunge ad un'altra pienezza, il *colmo* della presenza. Ora anche il valore è a suo modo un supplemento, uno stante-per, un qualcosa che tien-luogo; un delegato, un rappresentante insomma, che, più saggio di colui che supplisce, lo tiene a posto: è il valore, s'è detto, che sopravvenendo a quella rappresentazione che è il segno, gli ha assegnato una casella nel sistema. Ma il valore, in ultima istanza, si apre su niente; semplicemente delimitato dagli altri valori, in una catena infinita di rinvii, il posto che esso segna — ed assegna — è quello di un'assenza totale, un bianco e basta. Lo spazio che definisce un valore non potrà mai essere riempito.
Interrompiamo per ora qui l'analisi di questo secondo scarto che si è cercato di leggere « tra le righe » del Cours. Esso ci dice molto di più di quanto non sembri a prima vista dell'oggetto della semiotica: ci mostra, forse in maniera netta, le interne contraddizioni che ne accompagnano la costituzione. Ora si dirà che l'*oggetto* della semiologia è un *sistema di puri valori*, ma si sapranno anche i costi e le conseguenze di questa indicazione. La differenza si è insinuata nella lingua e ne ha preso possesso: « Nella lingua, come in ogni sistema semiologico, ciò che distingue un segno, ecco tutto ciò che lo costituisce. La differenza fa il carattere, così come fa il valore e l'unità » (p. 147). Ecco ciò che ci mostra la contraddizione, irriducibile ma necessaria, a partire dalla quale si sono distinti la rappresentazione e il valore. In più essa ci permette di introdurre ed analizzare più direttamente un termine cui abbiamo fatto ripetutamente cenno, quello di *discorso*, e di intuirne l'importanza.

3. Il campo discorsivo

Questa contraddizione, irriducibile ma necessaria, si collega con tutta una serie di coppie oppositive presenti nel *Cours*, ed in un certo senso le attraversa. Infatti essa mostra la propria funzione specifica nel relativizzare certe opposizioni che sembrano assolute, nel mostrare come i termini messi in gioco interagiscono reciprocamente. Pensiamo ad esempio alla coppia *langue/parole*: c'è il rischio da un lato di pensarla come generale, quasi riassumesse in sé le altre — e non solo *sociale/individuale*, *astratto/concreto*, ecc., ma anche *valore* (elemento del sistema linguistico)/*rap-*

presentazione (elemento del processo) — dall'altro come esclusiva, quasi ci fosse un punto in cui finisce la *lingua* e comincia la *« parole »*. Tutto questo ci introduce all'osservazione di come la linguistica contemporanea abbia rivalutato una nozione come quella di *discorso*, facendo di essa un termine in cui il gioco del processo e del sistema si accavallano, in cui *lingua* e *« parole »* si scontrano. Il discorso non tiene semplicemente dalla parte della *« parole »*, e dunque non esclude che in sé agisca una logica come quella del valore, tesa ad una pura differenzialità. Non vale per il discorso dire che valore e differenza appartengono alla lingua: esso ne è contaminato. Ritornano in mente le parole di Saussure: « Tutto il meccanismo del linguaggio... poggia su opposizioni di questo tipo e sulle differenze foniche e concettuali che esse implicano » (p. 146). Anzi, la contraddizione tra valore e rappresentazione attraversa la nozione di discorso in maniera privilegiata: essa fa reagire l'una sull'altra due concezioni opposte, le fa scontrare sul campo. Da una parte, infatti, determinandosi esclusivamente come rappresentazione, il discorso mostra la propria potenza: pur nell'assenza della cosa cui fa cenno, ma per ciò stesso riferendosi ad una idealità, ad una intatta presenza, esso si fa portatore di una parola piena, pienamente se-dicente, come scrive Derrida. Dall'altra, invece, il discorso mostra i limiti della propria potenza, e la sua pienezza si palesa come sedicente e basta: dominato dal valore, esso introduce in sé la differenza, la istituisce e ne è istituito. Il valore è ciò che garantisce l'identità del discorso: ma glielo garantisce in quanto è un elemento che sta dalla parte della forma, e che perciò ha confinato in un « fuori » ben vigilato ogni materialità, ogni aspetto che rilevi della sostanza. Eppure la materialità è ciò che costituisce il discorso in quanto effettivamente manifestato: il valore dunque è quell'elemento che fa sì che il discorso sia nel medesimo tempo sostanza e forma, e che, in quanto forma, forma *nella* sostanza, esso viva in un gioco di differenze, di non positività. Questa, allora, nella stretta necessità che la porta, la seconda concezione di che cosa è il discorso, che, nello scarto fra la rappresentazione e il valore e pur partendo da medesime esigenze e da reti concettuali simili, si misura con la prima; e quanto quella mostra i propri limiti — che sono i limiti di tutta un'epoca legata alla logica e al privilegio della *presenza*, come ha continuamente indicato Jacques Derrida, in tutti i suoi lavori, da *L'écriture et la difference* a *La dissemination* —, quanto quella mostra i propri limiti, tanto questa tenterà di farsi sotto, mostrando che la propria differenzialità non è derivata da un'impossibile pienezza — pienezza di un oggetto o di un senso trascendentali —, ma, se ancora ci si può esprimere così, è costitutiva, irriducibile, originaria. Il discorso non porterebbe la differenza, ne sarebbe portato. E qui conviene rinviare, ancora una volta, alle pagine di Derrida (1967, 1967b) e a quelle di M. Foucault (1966) o ancora — anche se in esse questa problematica è implicita — a quelle magistrali di E. Benveniste (1966).

Ma veniamo invece più da vicino alla nozione di discorso e a quella di discorso filmico in particolare. E chiediamoci qual'è il margine di guadagno legato ad una concezione come la seconda, che porta il sospetto di una *differenzialità* irriducibile nel cuore stesso di un linguaggio che, per il fatto di ricalcare fedelmente le cose, di fare come se esse fossero *realmente* davanti agli occhi, ha sempre obbedito ad una logica della *presenza*, ha sempre evocato una pienezza appena scalfita dal ritardo e dalla distanza in cui la rappresentazione, in quanto significante, si costituisce: « L'immagine è sempre, in primo luogo, un'immagine, essa riproduce nella sua letteralità percettiva lo spettacolo significato della quale essa è il significante: attraverso questo, essa è a sufficienza ciò che essa mostra per non doverlo *significare*, se si intende questo termine nel senso

di "signum facere", fabbricare specificatamente un segno » (Metz, 1964/68, p. 79). Qual'è, in una parola, l'orizzonte problematico che viene aperto? Quali nuove relazioni si intuiscono o si istituiscono?

La prima questione che viene introdotta riguarda il *luogo* stesso in cui i discorsi appaiono. Il *campo discorsivo* si mostra come qualcosa che, in una serie illimitata di rinvii, sovraimpressioni, di richiami e di aggiustamenti interni, è insieme autosufficiente e rinchiuso in se stesso. Le finzioni borgesiane cessano di essere finte: ogni libro è la ripetizione di altri libri, il mondo è una biblioteca. In questo che è un campo *dispersivo* ogni frammento di discorso non appare mai solo, ma accompagnato sempre, anche silenziosamente, da altri frammenti; e la sua identità non è mai fissata una volta per tutte, ma cambia non arbitrariamente nei rinvii cui esso si apre. Il discorso cessa di essere una *pro-posta* e diventa un *pro-gramma*. Possiamo allora ricordare Foucault (1971, p. 28): « Un intero dominio viene liberato. Un immenso dominio, ma che possiamo definire: esso è costituito dall'insieme di tutti gli enunciati effettivi (che siano stati detti o scritti); nella loro dispersione d'eventi e nell'istanza che è propria di ognuno ».

Proprio Foucault ci permette di suggerire il secondo problema connesso alla nozione di discorso: quello delle modalità della sua analisi. Il metodo funzionale di un Martinet (1960) o di un Prieto (1964, 1966) ha messo in luce tutta una serie di procedure particolari: a partire da un corpus di enunciati, e mettendo in gioco tutte le varianti possibili, si ricostruisce un sistema linguistico, uno schema che definisca il *valore* di ogni elemento. Per il cinema, lo stesso metodo è stato postulato e difeso dal Garroni (1968). Ma il progetto di Foucault è diverso, anche se il punto di partenza (il concreto enunciato) è il medesimo: « senza dubbio è possibile stabilire un sistema linguistico (se non lo costruiamo artificialmente) soltanto utilizzando un corpus di enunciati, o una collezione di fatti del discorso; ma si tratta allora di definire, sulla base di questo insieme che ha valore di campione, delle regole che permettono eventualmente di costruire altri enunciati rispetto a quelli presenti; anche se è scomparsa da molto tempo, anche se nessuno la parla più e la si restaura con vari frammenti, una lingua costituisce sempre un sistema per enunciati possibili: è un insieme finito di regole che autorizza un numero infinito di prestazioni. Il discorso per contro è l'insieme sempre finito e effettualmente limitato delle sole sequenze linguistiche che sono state formulate; esse possono benissimo essere innumerevoli, possono benissimo, per la loro massa, superare ogni capacità di registrazione, di memoria o di lettura: costituiscono nondimeno un *insieme finito.* La domanda posta dall'analisi della lingua, a proposito di un fatto o di qualsiasi discorso, è sempre: secondo quali regole è stato costruito tale enunciato, e di conseguenza secondo quali regole potrebbero essere costruiti altri enunciati del tutto simili? La descrizione del discorso pone una domanda diversa: come è possibile che un tale enunciato sia apparso e nessun altro lo sia al suo posto? » (pp. 28, 29, sottolin. nostra). Questa lunga citazione di Foucault ci fa intuire quale è lo scopo di una analisi del discorso: suo compito è spiegare le *modalità di apparizione* di un dato enunciato: nel nostro caso, di un dato film o di un dato brano di film, o di un dato insieme omogeneo di film.

Quello schema virtuale e immanente che è la lingua — per il cinema si parlerà piuttosto di complesso di codici — è solo uno degli elementi che entrano in questa spiegazione: altri sono, ad esempio, la vicinanza ad altri discorsi e le molteplici relazioni che si instaurano (tra enunciati omogenei: film accanto a film; tra enunciati paralleli: film accanto a romanzo; tra enunciati interferentisi: film accanto alla legislazione sul cinema, ecc.);

o ancora il concreto processo di produzione del discorso stesso. Cercando un poco uno slogan, diremo che questo tipo di analisi collega tra di loro, attraverso l'attenzione per un film, il cinema come complesso economico-commerciale (le regole dell'enunciazione), il cinema come insieme di testi (la « storia del cinema ») e il cinema come specifico linguaggio (i codici cinematografici, secondo la dizione di Metz, 1971).
E qui veniamo allora ad un terzo problema: l'analisi del discorso verte su di un insieme limitato e finito ma non ne può segnare i confini, non ne può misurare definitivamente l'area. Nella misura in cui l'analisi verte sì su dei fatti concreti, ma per descriverli in base a dei rapporti, il campo nel quale agisce continua a « sfondarsi », si allarga in progressione, appare come illimitato ed infinito: come nella lingua (e questo confronto è meno paradossale di quanto non sembri) così anche nel discorso l'effettivo e il potenziale, il virtuale e il realizzato si collegano continuamente.
Ma, diversamente che nella lingua, questo problema dei confini del campo discorsivo (cui ha dedicato un inizio d'analisi Metz, 1968, descrivendo la relazione tra il *dicibile* e il *detto*) appare qui in rapporto ad una duplice *trasformazione.* In prima istanza ogni enunciato, è stato ripetutamente detto, si costituisce come variazione di altri enunciati: la sua identità è data dalla tensione tra l'essere se stesso e il non essere gli altri. Ogni enunciato è così insieme materia che altri utilizzeranno trasformandolo a prodotto di una trasformazione compiuta su altri enunciati. Si è già accennato come si sia tentato di formalizzare per il segno iconico alcune di queste relazioni (Casetti 1972): si sono trovate due « figure » fondamentali, l'*espansione* e la *riduzione.* Della prima fanno parte, ad es., la contestualizzazione (quando si mostra il particolare di una foto e poi lo si riporta, magari incorniciato, all'immagine totale) o la serializzazione (si accompagna la foto di un oggetto con altre o di oggetti simili o del medesimo oggetto ripreso da più punti), ecc.; della seconda, ad esempio, la pertinentizzazione (di un'immagine ambigua si sottolineano con artifici grafici certe caratteristiche che marcano uno e un sol senso), ecc.
Ma, in seconda istanza, ogni enunciato è anche la trasformazione di una materia nel senso hielmsleviano (suono, luce, pensiero, ecc.) in elemento significante: significare è signum-facere, dietro ogni enunciato sta un'operazione di enunciazione. Volli (1972) studiando — all'interno di una teoria dell'iconico — le relazioni logiche tra le forme dell'espressione di un segno e quelle dell'oggetto rappresentato, ha contribuito a formalizzare parte di queste trasformazioni. La corrispondenza, nel cinema, è apparentemente meno problematica che altrove, dato che il cinema riproduce i contorni materiali delle cose poste davanti alla macchina da presa. La relazione oggetto empirico/immagine è insomma, ad un primo stadio, più direttamente analizzabile. Volli dunque postula ad esempio una serie di *trasformazioni geometriche* quali le congruenze (le uguaglianze) e le *omotetie* (le similitudini), le *trasformazioni proiettive*, ecc.
E infine possiamo far cenno ad un ultimo problema collegato con la nozione di discorso: quello della *scrittura.* Che cos'è la scrittura? Questo concetto — prodotto da Derrida (1967/1967b) e ripreso e approfondito dal gruppo di « Tel Quel » (1968), e infine impiegato sull'analisi del cinema, più o meno esplicitamente, dalla rivista « Cinéthique » e dagli ultimi « Cahiers du Cinéma » — segna oggi il luogo di un dibattito preciso. Diremo provvisoriamente che la scrittura indica il gioco della duplice trasformazione in cui ogni discorso vive; essa ne marca la costituzione materiale e insieme gli scarti che lo rapportano ad altri discorsi, essa segna una pratica — la pratica significante — e la collega ad altre pratiche, ad altre serie — politica, economica, letteraria, ecc.
Ma qui conviene che ci arrestiamo. Suggerendo come il concetto di

scrittura sopravvenga a quello di discorso, ne indichi il senso esatto e ne porti anche avanti gli insiti presupposti (una analisi della scrittura presuppone ad esempio una risposta alla domanda: qual è la posizione del soggetto dell'enunciazione? Esiste un soggetto al discorso?), abbiamo voluto solo indicare l'esistenza di una soglia, di un limite, oltre il quale si pone un'indagine concreta che oggi, per il cinema, è ancora tutta da fare. Ed è forse venuto il momento di iniziarla.

TESTI CITATI

R. ARNHEIM
1932 *Film als Kunst* (Berlin, Rowohlt); tr. it. *Film come arte* (Milano, Saggiatore, 1960).
R. BARTHES
1964 *Réthorique de l'image*, « Communications », 4.
A. BAZIN
1958 *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage* (Paris, Cerf).
E. BENVENISTE
1966 *Problèmes de linguistiche générale* (Paris, Gallimard); tr. it. *Problemi di linguistica generale* (Milano, Saggiatore, 1971).
G.F. BETTETINI
1968 *Cinema: lingua e scrittura* (Milano, Bompiani).
1970 « Detemporalizzazione e tramonto delle tradizionali strutture narrative nel cinema contemporaneo », *Annuario dell'Istituto A. Gemelli.*
1971 *L'indice del realismo* (Milano, Bompiani).
1972 « La crisi dell'iconicità nella metafora visiva », « Versus » 3.
E. BUYSSENS
1967 *La communication et l'articulation linguistique* (Paris-Bruxelles, PUF).
F. CASETTI
1972 « Discussione sull'iconismo », *Versus 3.*
J. DERRIDA
1967 *L'écriture et la différence* (Paris, Seuil); tr. it. *La scrittura e la differenza* (Torino, Einaudi, 1971).
1967 *De la grammatologie* (Paris, Minuit); tr. it. *Della grammatologia* (Milano, Jaka Book, 1967).
U. ECO
1968 *La struttura assente* (Milano, Bompiani).
1971 *Le forme del contenuto* (Milano, Bompiani).
1972 « Introduction to a Semiotics of Iconic Signs », *Versus 2.*
A. FARASSINO
1971 « Cinefilia/filmologia/semiologia: tre modi di approccio al messaggio cinematografico », *Quaderni di Ikon 16.*
1972 « Richiamo al significante », *Versus 3.*
M. FOUCAULT
1966 *Les mots et les choses* (Paris, Gallimard); tr. it. *Le parole e le cose* (Milano, Rizzoli, 1968).
1971 *Due risposte sull'epistemologia* (Milano, Lampugnani Nigri).
E. GARRONI
1968 *Semiotica ed estetica* (Bari, Laterza).
S.Z. HARRIS
1951 *Methods in Structural Linguistics* (Chicago, Univ. Chic. Press).
R. JAKOBSON
1967 « Conversazione sul cinema », *Cinema e Film 2.*
S. KRACAUER
1960, *Theory of Film* (New Yor, Oxford Un. Press); tr. it. *Film: ritorno alla realtà fisica* (Milano, Saggiatore, 1962).
G. KRAISKY (a cura di)
1971 *I formalisti russi al cinema* (Milano, Garzanti).

A. MARTINET
1960 *Elements de linguistique générale* (Paris, Colin); tr. it. *Elementi di linguistica generale* (Bari, Laterza, 1966).
CH. METZ
1964 « Le cinéma: langue ou langage? », *Communications 4* (Cfr. METZ 1968).
1966 « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications 8* (cfr. METZ 1968).
1968 *Essais sur la signification au cinéma* (Paris, Klienksieck).
1968 « Le dire et le dit au cinéma », *Communications 11* (cfr. METZ 1968).
1970 « Au delà de l'analogie, l'image », *Communications 15.*
1971 *Langage et cinéma* (Paris, Larousse).
C.K. OGDEN - I.A. RICHARDS
1923 *The Meaning of the Meaning* (London, Routledge-Keagan); tr. it. *Il significato del significato* (Milano, Il Saggiatore, 1966).
CH. MORRIS
1946 *Signs, language and Behavior* (New York, Prentice Hall); tr. it. *Segni linguaggio e comportamento* (Milano, Longanesi, 1949).
P.P. PASOLINI
1966 « La lingua scritta dell'azione », *Nuovi Argomenti 2.*
1966 « Dialogo I », *Cinema e Film 1.*
1967 « Discorso sul piano sequenza, ovvero il cinema come semiologia della realtà », *Atti della Tavola Rotonda « Linguaggio ed ideologia del film »* (Roma, Ufficio della Mostra del Nuovo Cinema).
CH. S. PEIRCE
1931-1935 *Collected Papers* (Cambridge, Harvard Univ. Press).
L. PRIETO
1964 *Principes de noologie* (The Hague, Mouton); tr. it. *Princìpi di noologia* (Roma, Ubaldini, 1967).
1966 *Messages et signaux* (Paris, PUF); tr. it. *Elementi di semiologia - Messaggi e segnali* (Bari, Laterza, 1971).
L. RUSSEL
1968 « Cinema - Code and image », *New Left Review 49.*
TEL QUEL
1968 *Théorie d'ensemble* (Paris, Seuil).
U. VOLLI
1972 « Some possible developments of the concept of iconism », *Versus 3.*

ANTONIO IMBASCIATI
LA PROSPETTIVA PSICOLOGICA

P. II - PSICOLOGIA SOCIALE

La cultura di massa costituisce argomento di studi e discussioni, da parte di numerose e differenti discipline, in primo luogo quelle sociologiche: anche gli interessi degli psicologi vi sono coinvolti, soprattutto lungo due direttive. La prima è rivolta allo studio delle influenze reciproche tra il condizionamento operato a livello sociale dalla cultura di massa e l'evoluzione delle strutture individuali, soprattutto a livello profondo, della personalità; la seconda si rivolge più propriamente alle modalità con cui la cultura di massa si sviluppa ed opera sugli individui e cioè all'aspetto della comunicazione di massa, dei cosiddetti *mass-media.*
La psicologia è una delle discipline più direttamente interessata agli studi che riguardano i *mass-media,* e particolarmente a quelli che concernono il cinema: esso infatti è al centro di fenomeni che non riguardano solo lo psicologo sociale, ma anche lo psicoanalista, e lo psicologo sperimentale; gli studi sperimentali infatti e particolarmente quelli sulle percezioni, trovano nel cinema un punto di confluenza in una visione psicologica più generale.

Linguaggio iconico, civiltà dell'immagine e distorsione appercettiva

I *mass-media* si avvalgono in larghissima parte di una comunicazione visiva attuata per immagini: le immagini sembrano aver sostituito la scrittura, e il linguaggio delle immagini la lingua codificata, scritta o parlata; si parla così di linguaggio iconico e di civiltà della immagine. In effetti i *mass-media* per eccellenza, la televisione, il cinema, la pubblicità, esprimono e comunicano appunto attraverso immagini: d'altra parte la stampa — un mezzo di comunicazione più tradizionale — si è in questi ultimi lustri completamente rinnovata, puntando principalmente sulla comunicazione per immagini, anziché su quella scritta; basti pensare alla diffusione del fumetto, del rotocalco, del fotoromanzo.
La natura del linguaggio iconico comporta di per se stessa molti problemi che interessano lo psicologo: uno di questi è costituito dalla relativa ambiguità del messaggio. Da parte di parecchi studiosi, di semeiologia, di psicolinguistica e di sociologia delle comunicazioni, è uniformemente accettata la distinzione tra lingua e linguaggio: nella prima vi sarebbe un sistema di codice uniformemente vincolante ed ogni unità, anche piccola, assumerebbe un suo preciso significato; nel secondo invece il vincolo del codice sarebbe molto più elastico e l'uniformità di significato sarebbe riscontrabile solo a livello di grandi unità; si verificherebbe per un linguaggio assai più che per una lingua che la sua ricezione e comprensione sarebbero legate a fattori individuali e di contesto, anziché al codice significante. Sotto altro aspetto questo fenomeno può dirsi conosciuto da molto tempo in psicologia. Gli studi sulla percezione hanno dimostrato come essa non dipenda esclusivamente dalla natura dello stimolo o del contesto di stimoli, bensì anche dalla personalità del soggetto e come questo evento sia direttamente proporzionale al grado di ambiguità del materiale e del contesto percepito: quanto meno questo

è rigidamente vincolato ad un preciso codice uniformemente accettato, tanto più il significato che esso assume per il soggetto — la natura stessa della percezione — è in funzione della personalità del percipiente. Un tale concetto in psicologia potrebbe trovare una data di riferimento al 1920, quando fu pubblicato lo « Psichodiagnostik » di Rorschach: come è noto, questo studioso svizzero, psicologo e psicoanalista, studiò il fenomeno delle implicanze personali nelle percezioni di configurazioni con caratteristiche ambigue, al punto da elaborare un vero test di personalità, cioè uno strumento che, in base a quanto il soggetto percepisce di certi stimoli, è in grado di rivelarci[1] le sue strutture di personalità
Il fenomeno studiato da Roschach a livello sperimentale percettivo era stato rilevato già qualche lustro prima da Freud, a livello clinico e denominato proiezione. Il primo significato di questo termine sta ad indicare che il soggetto attribuisce ad altri o ad altro qualcosa che invece gli è proprio, che è dentro di lui: è un fenomeno che a prima vista sembra una dinamica emotiva o un evento di pensiero, ma che in ultima analisi ha riferimento ad un fatto percettivo; le persone ed il mondo esterni assumono un significato colorito di implicanze soggettive: in altri termini essi vengono percepiti in funzione della personalità del soggetto percipiente. Questa modalità percettiva fu messa in evidenza quando si cominciò a studiare il fenomeno percettivo coi metodi sperimentali, anziché con quelli clinico-induttivi della psicoanalisi: si vide in effetti che la proiezione nell'originario significato clinico poteva essere considerata una modalità di un ben preciso fenomeno che avviene in primo luogo a livello percettivo.

Gli psicologi del *New Look*, negli anni trenta, svilupparono tutta una serie di famosi studi sperimentali su questo argomento: nacque così una vera e propria sottodisciplina psicologica, denominata « percezione e personalità », che tuttora ha un suo fecondo sviluppo. Tra i suoi più recenti studiosi si può annoverare WITKIN (1962) per la parte sperimentale e BELLAK (1954) per la parte clinica e le formulazioni teoriche. Quest'ultimo autore ha riassunto nel concetto di « distorsione appercettiva » ogni evento proiettivo, sia a livello clinico, sia a livello sperimentale, anche in fenomeni strettamente percettivi. Uno studio sintetico sull'argomento è stato oggetto di due miei lavori (IMBASCIATI, 1967, 1968).

Gli eventi percettivi coprono una gamma che va da una percezione semplice, come quella di vedere un cerchio o di riconoscere un numero, ad un fenomeno più complesso, come per esempio la comprensione di di un messaggio artistico, o la percezione di ciò che può pensare o sentire un nostro interlocutore senza che ce lo dica espressamente, o ancora la comprensione di complesse situazioni interpersonali, sociali, fino alla valutazione stessa di eventi sociali, politici, o di teorie scientifiche. Tutti questi eventi percettivi possono vedere implicati fattori personali, che agiscono nella percezione, nella comprensione, nella ritenzione mnestica, nella valutazione del pensiero stesso, e che non dipendono dalla natura degli stimoli o degli eventi percepiti, o che comunque cadono sotto i nostri mezzi di ricezione, bensì dalla struttura del soggetto che percepisce, comprende, ricorda, valuta, pensa. L'incidenza di questi fattori è direttamente proporzionale all'ambiguità della situazione percepita: se questa è estremamente semplice, chiara, univoca — per esempio vedere un cerchio —, essi possono praticamente considrarsi nulli, ancorché in taluni soggetti o in determinate situazioni si possano rilevare; per esempio con soggetti patologici, o in determinate

● ●

[1] Ovviamente tramite un'adeguata preparazione dello psicologo che lo usa.

situazioni stressanti la percezione di un cerchio può essere profondamente diversa da soggetto a soggetto. Man mano invece che la configurazione di stimoli, che cade sotto i canali ricettivi del soggetto, aumenta di complessità, nonché di ambiguità, questi fattori aumentano la loro incidenza, fino ad arrivare a situazioni in cui, essendo il materiale percepito estremamente ambiguo, per esempio una macchia di inchiostro come nel test di Rorschach, o una situazione sociopolitica di estrema indefinitezza, esso viene ad essere percepito o elaborato in una valutazione o con un significato quasi esclusivamente soggettivi e personali.
Questi fattori personali sono essenzialmente in relazione alla dinamica emotiva, a livello cosciente e profondo del soggetto; essi non sono obiettivi, nel senso che non corrispondono a caratteristiche effettive dell'oggetto cioè a caratteristiche universalmente, concordemente e univocamente percepite e valutate. In termini di teoria della comunicazione le caratteristiche « obiettive » dell'oggetto verrebbero ad essere in funzione del codice che dà loro un significato più o meno preciso: quanto più il codice, che si applica a determinati eventi che cadono sotto i nostri mezzi di ricezione, è preciso, con rigide corrispondenze che si riferiscono sia alle grandi che alle più piccole unità del materiale percepito, tanto più la percezione, la comprensione, la valutazione dell'evento sarà « obiettiva »; al contrario laddove il codice diventa debole, si apre un sempre maggior spazio all'interpretazione soggettiva, cosicché il messaggio può essere percepito con modalità molto differenti da soggetto a soggetto e spesso con significati del tutto inattesi.
Il linguaggio per immagini dei *mass-media* è appunto una comunicazione con un codice debole ovvero in termini psicologici, un materiale percettivo con largo margine di ambiguità, che promette cospicui fenomeni di distorsione appercettiva e mnestica: esso quindi viene recepito e ritenuto in funzione della personalità profonda dello spettatore, con effetti che non sono facilmente prevedibili a priori. Lo studio di questi assume perciò un'importanza fondamentale per la previsione ed il controllo dello sviluppo sociale: la nostra civiltà, che è appunto una civiltà dell'immagine, pone così complessi e talora inquietanti interrogativi sul suo sviluppo futuro. La complessità è dimostrata dai numerosi studi di differenti discipline, sugli aspetti di questa civiltà dell'immagine, sugli effetti di essa sugli individui, e quindi sullo sviluppo sociale, nonché sui riflessi che l'evoluzione di questo e di quelli comporta sugli stessi *mass-media*, con un circolo chiuso di causa ed effetto, a risultato non chiaramente prevedibile; l'inquietudine, d'altra parte, la si rileva nella vivacità polemica che spesso assumono questi studi e soprattutto nelle risonanze emotive, che sorgono in sede più giornalistica che scientifica, negli allarmismi o negli ottimismi, più o meno giustificati, che si levano da varie parti a proposito dei *mass-media* e della civiltà dell'immagine.
Gli allarmismi si rifanno all'ipotesi di effetti incontrollabili dei *mass-media*: poiché non si può prevedere esattamente quale risultato producano, si può temere un risultato negativo sullo sviluppo psicologico degli individui e su quello della società; da tempo si parla di un supposto effetto di livellamento, di appiattimento, o di ottundimento mentale, operato dal linguaggio iconico dei mezzi di comunicazione di massa: essi favorirebbero nel soggetto una rinuncia progressiva ai processi di comprensione di tipo più intellettuale e quindi una dissuefazione alla critica, alla razionalità, all'autonomia di giudizio. In effetti il linguaggio per immagini rispecchia una modalità di pensiero, nell'evoluzione psichica del bambino, più primitiva rispetto a quella del pensiero astratto e concettuale, una modalità quindi assai meno differenziata, più vicina ai dinamismi inconsci e quindi poco aderente al principio di realtà che governa l'atti-

vità dell'Io; il pensiero per immagini sarebbe più vicino alle sorgenti emotivo-istituali, al « pensiero pulsionale », dal quale, secondo recenti sviluppi della concezione psicoanalitica (RAPAPORT, 1972), si viene differenziando il pensiero realistico, o concettuale. In questo quadro la civiltà dell'immagine rappresenterebbe allora — ed indurrebbe — una forma più regressiva di pensiero.
D'altro canto vi sono anche elementi che portano la considerazione del linguaggio iconico a conclusioni più ottimistiche: un tale linguaggio infatti, in quanto vicino alle modalità dinamiche preconscie ed inconscie, rispecchierebbe una modalità di pensiero immediata, spontanea, ricca, meno distorta da razionalizzazioni [1], e potrebbe conferire la possibilità di una presa di coscienza della realtà più armonicamente integrata con le dimensioni interiori, di una concettualizzazione meno avulsa dalle istanze emotive e istintuali della persona umana. In questo quadro la civiltà dell'immagine permetterebbe processi di apprendimento più facili, rapidi, spontanei, incisivi.
Tuttavia è logico presupporre che questi aspetti positivi del linguaggio — o del pensiero — per immagini siano veramente tali nella misura in cui integrano ed arricchiscono anziché sostituire, i processi più elaborati di tipo concettuale, implicanti più direttamente le facoltà critiche e razionali. Se questi ultimi, qualora siano avulsi dalla dimensione interiore dei sentimenti e delle emozioni, appaiono aride e goffe caricature, è pur vero che un prevalere troppo esclusivo dei primi potrebbe porre l'uomo in una prospettiva tanto affascinante quanto infantile. Il problema quindi, a nostro avviso, non sembra risolversi in un encomio o in una condanna della civiltà dell'immagine, bensì in uno studio scientifico, sperimentale, che ci faccia rendere esatto conto delle precise modalità con cui agiscono vari tipi di linguaggio iconico, e gli effetti che essi producono, onde poter procedere ad un uso consapevole e controllato di questi mezzi, ai fini di arricchire la dimensione umana, anziché farla regredire, o impoverire o inaridire.

Cinema, sogno, realtà

Il problema della complessità e della relativa imprevedibilità dei processi di ricezione e degli effetti della comunicazione per immagini, si acuisce quanto più il tipo di linguaggio iconico è in grado di prescindere da precisi dettagli di realtà o comunque di imporsi con una sua realtà — fittizia — alla psiche dello spettatore. Questo in altri termini si tradurrebbe in una maggiore ambiguità di stimoli e quindi di una più vasta possibilità di distorsione appercettiva e mnestica. Per esempio una immagine fotografica è più aderente alla realtà esterna, obiettiva, di un disegno: così il fotoromanzo — a parte l'irrealtà di certe sue usuali trame — è assai più realistico, come mezzo di comunicazione in sé, di quanto non sia il fumetto disegnato; lo stesso discorso vale per il film fotografico rispetto al cartone animato. Fumetto e cartone animato, in quanto possono maggiormente prescindere da un'immagine realistica, hanno maggior possibilità, a parità di altre condizioni, di evocare una realtà interiore, fantastica, preconscia ed inconscia, di quanto non possano fare il film fotografico o il fotoromanzo, o il rotocalco (IMBASCIATI, 1969, 1970 a, b, c, 1972); lo stimolo fornito da un disegno è molto più impreciso, ambiguo, di quello costituito da una fotografia e pertanto maggiormente implica fenomeni di proiezione o meglio di distorsione appercettiva. E quanto più

[1] Il termine è inteso nella sua accezione psicoanalitica.

il soggetto distorce, appercettivamente e mnesticamente, il materiale che recepisce, tanto più l'effetto di questo non sarà legato al materiale stesso bensì a una più complessa interazione tra di esso e il soggetto; in tal senso gli effetti della ricezione di questo tipo di comunicazione sono assai più complessi e difficili da prevedere. Ma oltre il fatto di una maggior o minor aderenza al carattere reale piuttosto che fantastico di un'immagine, i linguaggi iconici hanno altre modalità, mediante le quali possono, in misura maggiore o minore, far presa sulla psiche profonda dello spettatore, portandolo in una realtà fittizia dalla quale spesso egli può ritirarsi solo a prezzo di sforzo, da cui è difficile staccarsi per riconoscere una realtà più obiettiva. Una modalità di questo tipo è attuata specificatamente dal film ed è stata indicata da MUSATTI (1971) come « il carattere di realtà dell'esperienza cinematografica ».

La situazione dello spettatore che assiste alla proiezione di un film comporta un'esperienza particolare per cui lo spettacolo che egli vede, pur essendo in se stesso fittizio, cioè una rappresentazione e non un fatto che avviene realmente, viene vissuto con una peculiare e pregnante sensazione di realtà: i fatti rappresentati dalla pellicola appaiono come se fossero veri: lo spettatore sa che non lo sono, ma a livello emotivo li vive come se lo fossero. Questo è dovuto al concorrere di molti fattori. In primo luogo il movimento dell'immagine filmica, conferisce una particolare tridimensionalità allo spazio cinematografico, facendolo quindi sembrare come reale, cosicché lo spettatore si sente parte, non dello spazio della sala cinematografica, bensì di quello rappresentato dal film; lo spettatore è cioè immerso nello spazio stesso del film. È nota la reazione che ai primordi del cinema ebbero gli spettatori delle prime pellicole di fronte alla immagine di una locomotiva che sembrava venire verso di loro: oggi gli spettatori non sono più presi dal panico, perché « sanno » che si tratta di un fenomeno illusorio, tuttavia questo è un sapere più razionale che costruito sull'esperienza immediata; molteplici studi sperimentali hanno dimostrato come ancor oggi, in base alla peculiare esperienza sensoriale del film, lo spettatore tende a vivere i fatti delle pellicole come reali e se stesso compreso nello spazio rappresentato. Gli studi sperimentali di questo tipo sono stati illustrati diffusamente da ROMANO (1965).

In relazione al particolare « spazio cinematografico » i personaggi che animano il film acquistano una loro corporeità, che li fa vivere come persone reali: a questo si aggiungono altri fattori, come il buio che isola lo spettatore dagli altri; contribuendo ad immergerlo nella realtà del film, la sincronizzazione delle immagini in movimento con la colonna sonora, che accresce la pregnanza degli eventi e delle persone che animano la pellicola, nonché il colore, o lo schermo panoramico, o altri accorgimenti cinematografici, per esempio il cinerama, infine le tecniche che più specificatamente rendono una pellicola più o meno « avvincente »: trama, sceneggiatura, posizione e movimenti della camera, montaggio e via dicendo. In base a questi elementi lo spettatore « ha di fronte a sé non uno schermo sul quale passano determinate immagini, ma un ambiente corporeo, uno spazio dove si muovono cose e persone: uno spazio del tutto corrispondente allo spazio reale nel quale noi vediamo muoversi cose e persone durante la nostra vita comune » (MUSATTI, 1971, p. 231). In questo il cinema si differenzia sia dal teatro, che dalla televisione, che da altri *mass-media.* Musatti sottolinea come a teatro, anche di fronte alle rappresentazioni più avvincenti, lo spettatore serba la sua individualità e la chiara distinzione tra sé e i fatti rappresentati: questi inoltre appaiono chiaramente « rappresentati », cioè come eventi che non avvengono veramente; d'altra parte il luogo dove essi accadono è il palcoscenico

e non la sala ove stanno gli spettatori. Al cinema al contrario lo spettatore si vive nel luogo che il film rappresenta e gli eventi che sono proiettati sullo schermo assumono non tanto il carattere di una rappresentazione, cioè di un qualcosa d'immaginario, bensì quello di una « pre sentazione » :tali eventi cioè sono presenti, presentificati, allo spettatore, anziché rappresentati: cosicché egli spesso solo con una certa fatica può distinguere se stesso, ciò che pensa, ciò che compie o ha compiuto, dai personaggi del film e dalle loro gesta.
Una tale affermazione può forse apparire azzardata al profando di psicologia, in quanto ha riferimento con processi che avvengono a livello emotivo e per lo più inconscio: lo spettatore razionalmente sa che egli non è l'eroe del film e quindi non ha compiuto le gesta che ha visto, tuttavia questa convinzione può essere meramente razionale e contingente; in molti casi l'identificazione emotiva con gli eroi del film può essere così forte da divenire determinante nel comportamento dell'individuo o anche fonte di turbamento. L'esperienza clinica degli psicoanalisti uniformemente fa rilevare come la situazione cinematografica possa essere incisiva sulla struttura emotiva dell'individuo e sul suo comportamento.
Sotto molti aspetti l'esperienza cinematografica è simile a quella onirica. Tanto al cinema quanto in sogno, il soggetto vive una situazione che sa non essere reale, ma che tuttavia gli appartiene: in molti sogni compaiono azioni che non ci permetteremmo mai da svegli, di cui ci vergogneremmo, sia perché immorali, sia perché ridicole e assurde, ma la consapevolezza che non sono cose reali ci solleva dalla responsabilità, al punto che possiamo anche raccontarle senza eccessiva vergogna. D'altra parte però, il sogno « ci appartiene », cosicché in un certo grado possiamo anche sentirci coinvolti, o in parte responsabili, di quel che sognamo: in taluni sogni la nostra partecipazione è intensa come se si trattasse di azioni reali, molti sogni possono per questo essere angosciosi ed il risveglio può essere segnato dal sollievo di poter constatare che « è stato solo un sogno »; questo meccanismo talvolta avviene nel sogno stesso, dove di fronte a situazioni angosciose, sopravviene la sensazione rassicurante che stiamo sognando, spesso proprio come se ci dicessimo « niente paura, è solo un sogno », cosicché possiamo continuare a dormire e a sognare. Un meccanismo del genere avviene anche al cinema: spesso di fronte a pellicole particolarmente avvincenti e turbanti, molti spettatori si sentono angosciati, come se le cose che vedono fossero vere, come se loro stessi le compissero, al punto che essi sentono il bisogno di calmarsi, di rassicurarsi, rammentando a loro stessi che, dopotutto, è solo un film. Soggetti più sensibili possono in tali casi rimanere scossi, soggetti già disturbati possono vedere un aggravarsi dei loro sintomi: Musatti fa rilevare come spesso i sintomi manifesti di una nevrosi siano cominciati con un attacco di ansia al cinema.

Cinema e inconscio

Se clamorosa è l'incidenza del film nei soggetti patologici, non meno forte, anche se più sottile, lo è nei soggetti normali; esistono infatti meccanismi psichici particolari che ci rendono conto di tale fenomeno: il più importante di essi viene indicato col termine di « identificazione ». Si tratta di un dinamismo individuato e descritto in psicoanalisi per cui un soggetto tende a viversi come fosse un'altra persona, identificandosi quindi con essa, e assumendo dentro di sé le caratteristiche proprie di quegli a cui si identifica; tale dinamismo avviene a livello profondo,

non è controllato dal soggetto, che spesso non ne è neppure consapevole, e quindi è particolarmente incisivo sul suo comportamento e sulla sua evoluzione psichica. Si tratta dunque di un meccanismo che lascia tracce durature nella personalità: è appunto attraverso successive identificazioni che il bambino viene formando la sua personalità di adulto, che il giovane può assumere una sua più definita identità di persona matura. I processi di identificazione più incisivi avvengono di solito con le persone care, i genitori in particolare, o comunque con persone con cui si viene a lungo in contatto, tuttavia si hanno identificazioni, e spesso di importanza determinante, anche con persone più estranee, talora mai conosciute direttamente, e che pure fanno presa su di noi, esercitano un loro particolare fascino: così possono aver luogo identificazioni anche con personaggi immaginari, con eroi di romanzi, con i divi ed i personaggi dei fumetti o, più palesemente, del cinema. Il cinema permette appunto meccanismi di identificazione particolarmente intensi.
Attraverso queste dinamiche lo spettatore trae dal film gratificazioni per desideri che altrimenti sarebbero inammissibili o comunque repressi: identificandosi nei personaggi è come se egli potesse compierne le gesta, senza sentirsi peraltro inibito da remore morali o limiti di realtà. Così uno spettatore può partecipare alle scene erotiche, o alle imprese criminose che sono descritte in un film, senza sentirsene responsabilizzato: a tale proposito il cinema, così come gli altri *mass-media* ha escogitato tutta una serie di espedienti che sono in grado di rendere accettabili scene che altrimenti susciterebbero disgusto o riprovazione. Per esempio un'impresa criminosa può essere giustificata da un nobile scopo, oppure la punizione finale del malvagio può permettere allo spettatore di identificarsi con il criminale, rassicurando la propria coscienza morale con la prospettiva della punizione. In altra sede (IMBASCIATI, 1970 b) ho descritto più diffusamente i meccanismi attraverso i quali un linguaggio iconico (nel lavoro in questione si prende in considerazione il fumetto, ma il discorso vale anche per il cinema) contrabbanda, per così dire, una scena, una impresa, un carattere di un personaggio, facendolo accettare come modello di identificazione, attraverso un meccanismo di elusione della censura e della critica del soggetto.
In questa prospettiva appare chiaro come il linguaggio iconico, ed in particolare quello filmico, siano in grado di parlare direttamente all'inconscio dello spettatore: in tale maniera la comunicazione avviene con modalità che possono essere particolarmente incisive sulla personalità del soggetto, ed al contempo sottratte ai meccanismi di critica della logica e della coscienza e soggette invece a cospicue distorsioni, appercettive o mnestiche; in tal modo la comunicazione avviene con modalità scarsamente controllabili e con effetti non facilmente prevedibili a priori. Per queste ragioni il film e i suoi possibili effetti sono sempre stati al centro di discussioni, di polemiche, di preoccupazioni, e di studi; destando un vasto interesse in molte persone, sia specialisti che profani. Del film si sono occupati non solo artisti e uomini di cultura, bensì e con maggiore interesse gli educatori, i moralisti, i politici: in tali interessi appare evidente la preoccupazione per un uso delle tecniche filmiche che possa produrre effetti contrari agli ideali, o agli intenti etico-sociali, che vengono ritenuti modello e norma dell'agire umano e della società stessa. Del resto qualsiasi persona si sente in grado di discutere, o talora di sentenziare sugli effetti di questo o quel film: segno evidente che esso ha un cospicuo potere coinvolgente sulla personalità dello spettatore ed ogni spettatore, anche se profano di studi che abbiano attinenza al film, è in grado di avvertire questo potere, per molti aspetti oscuro, che la tecnica cinematografica esercita su di lui. Così sul cinema si sono accese discussioni

a non finire, ne sono stati fatti gli elogi come opera d'arte in grado di comunicare rapidamente valori culturali, gli sono state rivolte accuse di corruzione morale, sono stati invocati controlli sulla sua produzione.

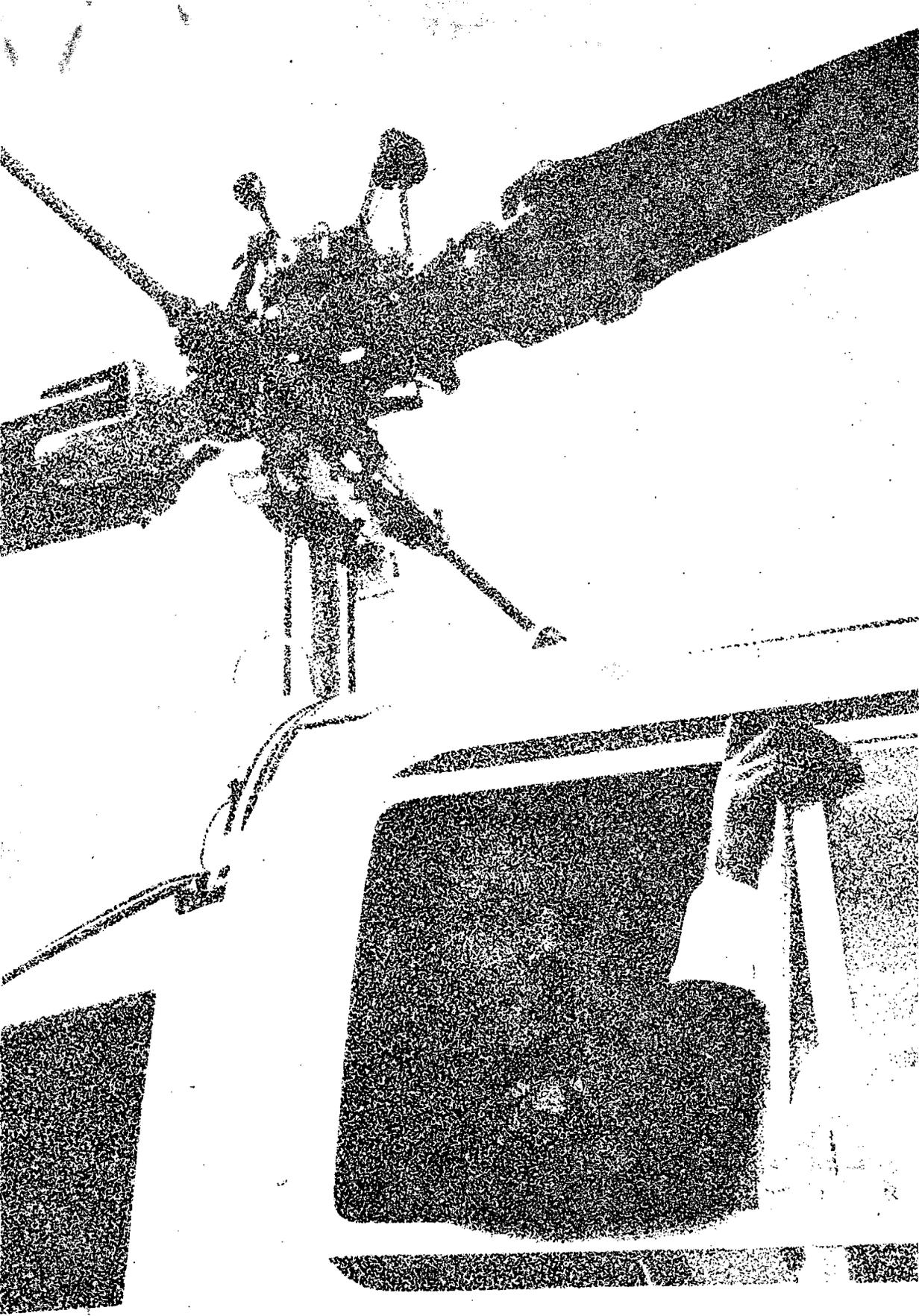
Le ricerche sperimentali

Malgrado la vastità degli interessi suscitati si rileva come un serio e sistematico studio del fenomeno cinematografico sia iniziato relativamente tardi, soprattutto da parte di quegli specialisti che più direttamente sarebbero stati in grado di compiere ricerche sperimentali su di esso, vale a dire da parte di sociologi e psicologi: in effetti è da poco più di un ventennio che il cinema viene fatto oggetto di consistenti ricerche scientifiche; prima di tale epoca esso sembra essere stato considerato un divertimento suscettibile al più di destare qualche preoccupazione moralistica, piuttosto che seri interrogativi psicosociali. Malgrado il ritardo con cui hanno preso avvio, le ricerche scientifiche sul cinema si sono in poco tempo moltiplicate, al punto che si parla di filmologia, intesa come disciplina autonoma. Se però molteplici studi sono rapidamente fioriti, non possiamo allo stato attuale considerarli conclusivi, anzi le conclusioni delle ricerche sono assai spesso di difficile interpretazione, i risultati sembrano talora contraddittori e molti aspetti del fenomeno filmico restano ancora oscuri.
È pertanto difficile poter dare una panoramica degli studi finora condotti sul cinema dal punto di vista psicosociale, sia per la loro vastità, sia soprattutto per la loro difformità e per le conclusioni incerte o parziali: pertanto mi limiterò ad alcuni cenni, con particolare riferimento alle ricerche condotte in Italia. In questo quadro rimanderemo più volte agli studi della rivista *Ikon* dell'Istituto Agostino Gemelli per lo studio Sperimentale dei Problemi Sociali dell'Informazione Visiva (I.S.P.S.I.V.), di Milano, che senz'altro costituisce la più quotata rassegna degli studi in questo campo.
La tecnica cinematografica ha il potere di manipolare la realtà delle scene che riprende, cosicché l'effetto che queste avrebbero se viste direttamente dal pubblico è assai diverso da quello che se ne ottiene vedendolo nella proiezione filmica: tra la ripresa diretta della realtà e il film intervengono manipolazioni tecniche, — posizione e movimenti della cinepresa, angolazione, montaggio — che indicano altrettante trasformazioni sulla realtà quale viene percepita dallo spettatore del film. Questi effetti da tempo sono stati conosciuti dai registi: possiamo a questo proposito ricordare gli scritti di EISENSTEIN (1964).
Successivamente anche psicologi e sociologi si sono interessati di verificare sperimentalmente questi effetti empiricamente già noti. Così sono state condotte tecniche sperimentali sull'influenza dell'angolazione della cinepresa nella percezione dell'espressività delle persone inquadrate: si è visto in particolare che l'angolazione era determinante per la percezione dell'autorità del personaggio (NORLIN, MEJIAS, 1964). Così anche gli studi di ROMANO (1965 a, b, 1966) mostrano come il regista, mediante le varie tecniche cinematografiche, sia in grado di alterare, di manipolare a suo piacimento la realtà. Anche l'effetto della sequenza è stato studiato sperimentalmente: l'espressione del volto, o anche il significato di una scena inanimata vengono differentemente percepiti a seconda del contesto in cui sono inseriti e a seconda delle immagini che li precedono (GIROTTI, 1966).

La comprensione del linguaggio filmico, e quindi il messaggio che esso può trasmettere, dipende da molteplici fattori, sia del film, che dello

spettatore, che delle condizioni di proiezione, e costituisce quindi oggetto di complessi studi: fra questi possiamo citare le ricerche di CANZIANI (1965). Questo stesso autore si è occupato anche del significato che la preferenza di un certo tipo di film, assume nelle modalità di fruizione e negli effetti del messaggio filmico (1966). Sempre a proposito della comprensione filmica alcune ricerche vertono sulla capacità critica del pubblico di fronte al film: si è visto che al cinema, a differenza di altre situazioni, il soggetto usa assai meno le sue facoltà critiche, ed è in grado di passare sopra ad incongruenze che altrimenti avrebbe rilevato e di conseguenza criticato (LUMBELLI, 1966).
Il carattere di imprevedibilità dell'effetto filmico è stato studiato nel quadro più generale degli effetti dei linguaggi iconici e dei mezzi di comunicazione di massa. KLAPPER (1960) ha analizzato alcuni meccanismi che stanno alla base della comunicazione attraverso i *mass-media,* individuando tre modalità di azione: la esposizione selettiva, la percezione selettiva o autoselezione e la memorizzazione selettiva. L'esposizione selettiva consiste nel fatto che gli individui tendono a scegliere e ad esporsi a quei canali e a quelle comunicazioni che sono concordanti con le loro opinioni ed i loro interessi preesistenti, evitando i messaggi che non risultano loro congeniali. La percezione selettiva deriva dal fatto che qualunque materiale percepito viene dal soggetto modellato e distorto secondo le sue opinioni, non cogliendo i messaggi che operano in senso contrario. La memorizzazione selettiva infine consiste nel fatto che viene ritenuto del messaggio solo quello che può essere inserito o adattato ai quadri di riferimento che l'individuo già possiede: si tratterebbe di un fenomeno di assimilazione, mediante il quale vengono elusi i processi di accomodamento, cioè le modificazioni effettive, le ristrutturazioni, che eventuali messaggi potrebbero comportare. L'azione di questi meccanismi è stata descritta e sviluppata da BRAGA (1960): viene chiaramente dimostrato il carattere complesso e spesso imprevedibile degli effetti dei mezzi di comunicazione di massa e tra essi dei cinema. Del resto i dinamismi in questione possono essere inquadrati nel più generale fenomeno della distorsione appercettiva di cui è stato più sopra accennato.
Un settore di interesse che ha particolarmente appassionato gli studiosi è costituito dai possibili aspetti che scene di violenza contenute nei films possono indurre sul comportamento dello spettatore: si tratta cioè di controllare la possibilità che il film a contenuto aggressivo e violento possa indurre negli spettatori, un comportamento altrettanto aggressivo. BERKOWITZ (1962) ha individuato alcuni fattori che tendono a delineare la soluzione di questo problema, nell'ambito della teoria psicologica della frustrazione-aggressione. Un altro modello interpretativo, volto a individuare le modalità con cui un film può produrre comportamenti aggressivi nel pubblico, è quello favorito dalla teoria dell'apprendimento sociale di BANDURA e coll. (1961). Entrambe le serie di ricerche sono riprese e descritte da CROCE (1971).

Suggestione e Catarsi

Sulla base di numerose ricerche sperimentali, in Italia condotte soprattutto da ANCONA (1963, 1965, 1966, 1967) CROCE (1964, 1968a, b, 1970), CARLI (1968, 1971), sono stati postulati due possibili ed opposti effetti, dovuti alla stimolazione prodotto dal film, con particolare riguardo alle istanze aggressive: si tratta dei cosiddetti effetti « catartico » e « suggestivo », o di « accumulo ». Un film con contenuti aggressivi potrebbe cioè indurre nello spettatore un comportamento aggressivo: questo sarebbe l'effetto suggestivo, o di accumulo, in quanto nel soggetto

si accumula dell'aggressività, che deve poi essere scaricata. Ma il medesimo film potrebbe esso stesso costituire un'occasione di scarico della aggressività dello spettatore: il quale pertanto dopo la visione di una pellicola di questo tipo si troverebbe con meno tensioni aggressive entro di sé; questo sarebbe l'effetto catartico: la visione di determinati films potrebbe così costituire una salutare occasione di sfogare i propri istinti, su oggetti immaginari, senza rivolgerli invece a persone e cose reali. Il discorso che viene fatto sul film può essere applicato anche ad altri spettacoli: per esempio l'assistere a una partita di boxe o di lotta potrebbe produrre un simile effetto catartico; i *circenses* servirebbero cioè a calmare il popolo.

L'ipotesi di un possibile duplice ed opposto effetto dei film può essere applicata non solo all'aggressività ma anche a qualunque altra pulsione o motivazione che animi il soggetto: potrebbe per esempio essere riferita alla spinta erotica; così, nelle ricerche sperimentali, si sono studiati gli effetti suggestivi e catartici rispetto ad alcune motivazioni fondamentali della condotta umana: il bisogno di successo, il bisogno di affiliazione e la motivazione al potere. La scelta di questo tipo di classificazione delle tendenze della condotta umana è basata essenzialmente sulle disponibilità di strumenti atti a misurarle: in effetti, se a prima vista può sembrare relativamente chiaro in che cosa consista una determinata pulsione o tendenza, per esempio l'aggressività, di fatto poi si presenta il problema di poterla misurare esaurientemente; di potere cioè disporre di uno strumento, di un test, che effettivamente possa misurare il comportamento aggressivo. Questo è d'altra parte un problema ancora aperto in psicologia; di conseguenza l'importanza di una ricerca sperimentale deve tenere conto delle metodologie finora convalidate a nostra disposizione. Gli esperimenti sulla motivazione al successo, al potere e alla affiliazione, sono state condotte in quanto si disponeva di un'efficace metodologia — la teoria e il test di McLelland — che permettevano una misurazione di tal tipo: d'altra parte questa classificazione si prestava abbastanza bene per studiare gli effetti di films con una particolare dinamica di contenuti aggressivi.

Possiamo sintetizzare alcune conclusioni a partire dai risultati ottenuti da queste ricerche, per la verità piuttosto complessi. Per questi esperimenti si usarono tre films del circuito commerciale (Ivan il Terribile; Cronaca Familiare; i Cannoni di Navarrone) ognuno dei quali sembrava contenere elementi particolarmente dinamizzanti una delle tre motivazioni fondamentali (rispettivamente quella al potere, quella all'affiliazione, e quella al successo). Si è visto in sostanza che il film ha un effetto catartico, cioè scarica la motivazione che è particolarmente rappresentata nella pellicola, mentre fa invece aumentare le altre due. Questi risultati hanno fatto prospettare ai ricercatori (ANCONA, CROCE, 1967) l'ipotesi che il film possa essere strumentalizzato dagli organi di potere, per mantenere un determinato ordinamento sociale: per esempio in un regime totalitario si potrebbe scaricare mediante films la motivazione al potere e al successo della popolazione, cosicché questa mantenesse viva solo la motivazione all'affiliazione, indirizzandola verso il Capo al quale resterebbe così sottomessa.

In effetti i risultati delle ricerche di questo tipo non hanno dato risultati così semplicistici. Gli stessi autori, in altri esperimenti (ANCONA, FONTANESI, 1965; CROCE, 1970; CARLI, 1971) hanno potuto constatare risultati opposti a seconda delle condizioni in cui si svolgeva l'esperimento. Per esempio: se il soggetto aveva una intensa partecipazione alla pellicola, venivano confermati i risultati di base; se al contrario un soggetto partecipava scarsamente, si verificavano in lui effetti addirittura contrari. Così pure variando il contesto con cui il film veniva presentato

o le motivazioni che spingevano i soggetti a sottoporsi all'esperimento, variavano anche i risultati. Per esempio a seconda che il film viene o no seguito o preceduto da una discussione il suo effetto cambia; ed ancora cambia a seconda che questa discussione è condotta con modalità informali e democratiche, piuttosto che in presenza di una figura autoritaria, anche solo culturalmente; gli effetti del film variano inoltre, cospicuamente a seconda della differente dinamica di gruppo che puo legare gli spettatori. Infine i risultati cambiano variando il metodo di misurazione (CROCE, 1968).

Difficoltà della ricerca scientifica

Quest'ultimo rilievo rappresenta la sostanziale difficoltà che le ricerche sperimentali incontrano in questo campo; che il film produca effetti è indubitabile, ma il problema è come rilevarli sperimentalmente, cioè come misurarli. I tests mentali che di solito vengono usati hanno in genere molte limitazioni: infatti è difficile misurare con essi mutamenti di personalità che spesso riguardano dimensioni di complessa definizione, come l'umore, la motivazione, la dinamica emotiva interiore, i desideri, le tendenze del comportamento; per poter misurare questi aspetti di personalità si renderebbe necessario l'uso di tests proiettivi individuali, o di interviste psicoanalitiche, ma questo non è in genere applicabile, giacché innalza enormemente la spesa per la ricerca[1] Resta inoltre il problema di poter determinare se effetti comunque rilevabili, prodotti dal film siano momentanei oppure duraturi: questo è l'interrogativo più pesante dal punto di vista sociologico ed è un interrogativo al quale ancora non si è data risposta. Una ricerca volta a risolverlo dovrebbe prevedere un'indagine longitudinale, condotta con metodi individuali, su un gran numero di soggetti, sottoposti a ripetute e prolungate condizioni sperimentali. Una ricerca di questo tipo incontra enormi difficoltà; oltre alla sua durata, essa avrebbe bisogno di un finanziamento di qualche miliardo e nessun ente finanziatore sembra, per ora, così sensibilizzato da ritenere che valga la pena di spendere simili cifre per controllare dove gli attuali mezzi di comunicazione di massa possano condurre la nostra civiltà.
D'altra parte le difficoltà che sono state accennate a proposito delle ricerche sul film, si ripetono per quanto riguarda gli altri *mass-media:* in una ricerca non ancora pubblicata[2] ho analizzato problemi di questo tipo per quanto riguarda i fumetti. Si tratta dunque di un problema generale, che non investe solo il cinema, bensì interessa tutta la nostra civiltà dell'imma ine: in questo quadro la valutazione dell'opportunità di uno stanziamento finanziario per la ricerca in questo settore, acquista un preciso significato. Il problema però si complica ancor più, se si pensa che un tale genere di ricerche facilmente può essere « addomesticato » a ideologie o a interessi di potere.
Occorre inoltre rilevare un'altra difficoltà che riguarda tutte le ricerche sui mass-media e in particolare quelle sul cinema: infatti se è possibile il rilievo di effetti in seguito alla proiezione di films particolarmente scelti, assai più difficile è lo studio quando si tratti di un qualunque film del circuito commerciale. Si sono potute condurre ricerche molto brillanti usando film fortemente stressanti (Lazarus, 1962: Ancona,

● ●

[1] Un progetto di questo tipo è stato da me elaborato per l'I.S.P.S.I.V., ma non ha potuto trovare i fondi necessari.
[2] Effetti della lettura di fumetti rilevati mediante tests di personalità, I.S.P.S.I.V., Settembre 1972, dattiloscritto pp. 224.

Bertini, 1966): in questi casi è facile rilevare effetti vistosi ed univoci (anche sul piano fisiologico) mentre assai più complessa si presenta la rilevazione quando si tratti di films normali. Ancora sono state condotte un certo numero di ricerche sulla dinamica dell'aggressività, ma assai poche su quella dell'erotismo; eppure nelle tendenze attuali del cinema è riscontrabile forse un maggior mutamento in questo campo, che in quello riguardante la violenza. Musatti (1971) prospetta l'ipotesi che « la corsa all'ipersesso » del cinema attuale sia rivolta non tanto a una vera liberalizzazione degli istinti sessuali, quanto a un'incentivazione delle componenti più immature e regressive della sessualità.
Tutte queste considerazioni, se da un lato ci prospettano difficoltà di un certo peso, dall'altro sottolineano l'importanza vitale che un tal genere di ricerche assume per l'evoluzione della società e forse per il destino dell'umanità. Con questo non si vuole essere allarmisti: può darsi che il nostro futuro sia molto migliore del passato; certo che sarebbe interessante poterlo, sia pur parzialmente, preventivare.
Un ultimo interrogativo, in relazione a questa possibilità di prevedere una certa evoluzione psicosociale, riguarda la considerazione dei mezzi di comunicazione di massa, del cinema in particolare, come effetto piuttosto che come causa di mutamenti psicologici e sociali. In altri termini è abbastanza consueto considerare la possibilità che i *mass-media* esercitino certi effetti sugli spettatori che si ripercuotono poi a livello sociale, condizionando così l'evoluzione della società: una impostazione di questo tipo comporta per la ricerca tutte le difficoltà che abbiamo descritto. Ma esiste anche un altro modo di considerare il rapporto tra *mass-media* ed evoluzione sociale: alcuni mezzi di comunicazione di massa, quali il cinema, il fumetto e il rotocalco, appaiono chiaramente determinati da una richiesta commerciale da parte del pubblico, piuttosto che da un'imposizione dall'alto di gusti e di costumi, come invece sembra avvenire per la televisione e la pubblicità; pertanto l'evoluzione che si può rilevare nel cinema, o nel fumetto, è verosimilmente in relazione con una corrispondente evoluzione dei gusti e delle preferenze del pubblico; questi ultimi infine sono chiaramente connessi ad un mutamento della loro personalità. Pertanto il film, così come il fumetto o il rotocalco, può fungere da indice di mutamenti psicosociali in atto, un indice che forse può essere rilevato prima ancora che tali mutamenti si manifestino a livello più propriamente sociale: può essere pertanto utile considerare, agli effetti di ricerche in questo campo, il film come effetto, piuttosto che come causa, di modificazioni nella personalità di un largo strato di popolazione, quale quello che è fruitore di questi specifici tipi di cultura di massa. Poiché inoltre il film parla all'inconscio è giustificato pensare che le evoluzioni riscontrate nell'attuale cinema rispondano sensibilmente ad evoluzioni nella struttura inconscia dei soggetti che ne fruiscono: in tal modo, seguendo l'evoluzione del film, sarebbe possibile seguire l'evoluzione delle strutture profonde dei prototipi di soggetti che caratterizzano la nostra società; sarebbe in particolare possibile seguire i mutamenti di certi strati della popolazione, specialmente le giovani generazioni; sarebbe infine possibile, non solo seguire, ma anche anticipare — predire — queste evoluzioni. Infatti un mutamento sociale, qualora non sia imposto dall'alto, (talvolta anche in questi casi), accade in seguito ad un avvenuto mutamento della struttura psicologica degli individui. Ogni modificazione di comportamento, o di coscienza, accade a seguito di un mutamento inconscio. In questo senso lo studio delle evoluzioni del cinema attuale potrebbe essere un valido indice predittivo dell'evoluzione sociale. E quanto può essere affermato per il film, può anche esserlo per altri tipi di cultura di massa; questa tesi è stata da me più volte sostenuta nei miei lavori sui fumetti. Una impostazione di questo tipo permet-

terebbe di evitare parte dei molteplici ostacoli che si presentano alla ricerca quando si rende necessario misurare gli effetti prodotti dal film: non si renderebbe infatti necessario misurare gli effettivi di un film su un certo campione di popolazione, bensì ricercare le correlazioni tra la preferenza per certi tipi di films e particolari strutture di personalità.

Una ricerca in atto

Una ricerca che tiene conto della suaccennata prospettiva si sta da due anni svolgendo da parte dell'I.S.P.S.I.V.: si tratta di un complesso lavoro interdisciplinare, portato avanti da quattro équipes (sociologica, psicologica, semeiologica e filosofica) su « Detemporalizzazione e tramonto delle tradizionali strutture narrative del Cinema contemporaneo ». L'argomento riguarda un particolare aspetto dell'evoluzione del linguaggio cinematografico: le regole di sequenza e di strutturazione logica e temporale, che avevano fino a poco tempo addietro costituito la norma di ogni film, sono state in questi ultimi lustri progressivamente abbandonate; l'uso del flash-back ha costituito il primo passo verso una destrutturazione dell'ordine temporale di fatti narrati dal film; questo uso si è andato via via estendendo, non solo per significare un passo addietro nella sequenza temporale della trama, ma anche per rappresentare fatti immaginati o ricordati dai protagonisti, distinguendoli così dai fatti che gli accadono realmente nello svolgimento del film. Questa alternanza di rappresentazione, di fatti narrati come accaduti e fatti indicati come immaginati, si è andata progressivamente diffondendo: non solo, ma i registi hanno preso ad usare questa alternanza senza più dare allo spettatore il « cue » di riferimento, onde fargli capire quando si trattava di fatti accaduti e quando di eventi immaginari; basti pensare ad alcuni films di Bergmann, per esempio al « Il posto delle fragole ». Finché si arriva a pellicole dove sembra imperare una totale destrutturazione, sia dell'ordine temporale, sia di un qualunque ordine logico: si vedano al proposito: films di Carmelo Bene o quelli della produzione « underground ».
Questa progressiva destrutturazione del linguaggio filmico degli ultimi anni appare essere in correlazione con una mutata modalità di fruizione da parte del pubblico: la ricerca si propone di indagare quali mutamenti psicologici e sociali siano legati a queste mutate capacità di fruizione filmica; differenti modalità di fruizione potrebbero essere correlate con determinate configurazioni sociopolitiche dei soggetti, nonché con caratteristiche più specificatamente psicologiche; questi elementi a loro volta verrebbero ad essere messi in relazione con la crisi delle strutture patriarcali dell'attuale civiltà; un'altra parte della ricerca, infine, si rivolge allo studio della destrutturazione filmica come ad un caso particolare di deprivazione sensoriale, o percettiva, di cui sono noti i pesanti effetti sul funzionamento psichico dell'individuo. Una prima serie di contributi di questa ricerca interdisciplinare, tra cui anche un mio saggio, sono in corso di stampa per il n. 83 di « Ikon ».
Nonostante che un lavoro di questo tipo abbia tenuto per due anni impegnati parecchi ricercatori, — si tratta in effetti della più grossa ricerca filmologica condotta in Italia — gli interrogativi che esso ha portato sono tuttora aperti e le conclusioni alle quali si è giunti sono per ora solo una base per ulteriori contributi più conclusivi.
In realtà lo studio del fenomeno filmico può considerarsi ancora agli inizi e il lavoro scientifico ancora si dibatte alla ricerca di metodologie idonee ad una adeguata sperimentazione, senza le quali il campo rimane ancora dominio delle appassionate quanto inconcludenti discussioni dei profani, o al massimo delle intuizioni degli artisti; purtroppo però esso

rimane anche dominio di una incontrollata produzione, alla mercè della evoluzione casuale o di influenze dei centri di potere. In tal senso una manipolazione della realtà, quale quella che può essere attuata mediante il cinema, può essere una arma a doppio taglio per l'evoluzione sociale. Se la filmografia è una scienza ancor giovane, non possiamo pertanto che auspicarne una rapida maturazione.

BIBLIOGRAFIA

ANCONA L., *Il film come elemento nella dinamica dell'aggressività*, « Ikon » 1963, 46, pp. 27-32.
———, FONTANESI M., *Analisi delle relazioni dinamiche tra effetto catartico ed effetto frustrante di uno stimolo cinematografico emotivo*, « Ikon », 1965, 53, pp. 1-28.
———, BERTINI M., *Aggressivity discharge effect throught film causing strong emotional stress*, « Ikon », 1966, 57, pp. 1-29.
———, CROCE M., *Dinamismo cinematografico e dinamica psichica*, « Ikon », 1967, 60, pp. 1-9.
BANDURA A., ROSS D., ROSS S., *Transmission of aggression throught initiation of aggressive models*, « J. Abnormal and Social Psychology », 1961, LXIII, pp. 575-582.
BELLAK L., *The T.A.T. and The C.A.T. in clinical use*, Grune and Stratton, New York, 1954.
BERKOWITZ L., *Aggression: a social psychological analysis*, MacGraw Hill, New York, 1962.
BRAGA G., *La comunicazione sociale*, E.R.I., Torino, 1969.
CANZIANI F., *La comprensione del discorso filmico nei fanciulli*, « Ikon », 1965, 52, pp. 43-70.
———, *Le preferenze filmiche tra i sei e i dieci anni*, « Ikon », 1964, 59, pp. 63-77.
CARLI R., *La dinamica dell'aggressività dopo stimoli filmici*, « Ikon », 1968, 67, pp. 39-51.
———, *Contributo sperimentale allo studio della dinamica di gruppo e della relazione con l'autorità nella partecipazione cinematografica*, « Ikon », 1964, 48, pp. 53-58.
CROCE M., *Condizionamento sociale attraverso tecniche cinematografiche: determinazione dell'effetto "power" di proiezioni filmiche*, « Ikon », 1964, 48, pp. 53-58.
———, *Motivazioni sociali di origine cinematografica in adolescenti caratteriali senza componente organica*, « Ikon », 1968, 65-66, pp. 95-109, (a).
———, *Influsso dell'atteggiamento psichico dello spettatore nella dinamica dell'aggressività dopo stimolo filmico*, « Ikon », 1968, 66, pp. 51-64, (b).
———, *Effetto della discussione di gruppo a tipo cineforum sulla motivazione al successo di spettatori adolescenti*, « Ikon », 1970, 72, pp. 81-91.
———, *Filmologia e società*, Il Mulino, Bologna, 1971.
EISENSTEIN S.M., *Forma e tecnica del film*, Einaudi, 1964. Originale: *The film ends*, Harcourt and Brace, Ne York, 1942.
GIROTTI G., *Effetti di contesto sulle qualità espressive di serie di immagini*, « Ikon », 1966, 59, pp. 1-62.
KLAPPER J.T., *The effects of mass communication*, The Free Press of Glencoe, New York, 1960. Trad. ital.: *Gli effetti della comunicazione di massa*, Etas Kompass, Milano, 1965.
IMBASCIATI A., *Il concetto di proiezione*, « Archivio Psicol. Neur. Psichiat. », 1967, II, pp. 170-182.
———, *Il meccanismo psichico della proiezione*, « Realtà Educativa », 1968, 26-27, pp. 69-89.
———, *I personaggi femminili dei fumetti*, « Quaderni di Ikon », 1969, 8, pp. 31-51.
———, *I fumetti neri*, « Ikon », 1970, 75, pp. 9-45, (a).
———, *Satanik*, « Quaderni di Ikon », 1970, 12, pp. 73-99, (b).
———, *La violenza nel fumetto nero*, « Informazioni Radio-TV », 1970, 8/9, pp. 37-41, (c).
———, *La donna nel fumetto nero*, Ibidem, 1972, 4, pp. 25-31.
LAZARUS S. e coll., *A laboratory study of psychological stress produced by a motion picture film*, Psychological Monograph, Gen. and Applied, Am. Psychol. Ass., 1962, 553.
LUMBELLI L., *Reazione all'incongruenza e situazione cinematografica*, « Ikon », 1966, 59, pp. 77-96.
MUSATTI C.L., *Libertà e servitù dello spirito*, Boringhieri, Torino, 1971.
NORLIN S., MEJIAS N.P., *The influence of Camera Angle on the perception of authority in the film*, « Ikon », 1964, 48, pp. 63-75.
RAPAPORT D., *Affettività e pensiero nella teoria psicoanalitica*, Angeli, Milano, 1972.
ROMANO D., *L'esperienza cinematografica*, Barbera, Firenze, 1965.
RORSCHACH H., *Psychodiagnostik: Methodik und Ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostichen Experiments*, Hans Huber, Bern, 1920.
WITKIN H., *Psychological differentiation*, Grune and Stratton, New York, 1962

GIORGIO BRAGA
INTEGRAZIONE NON FACILE

It is a long way
to Tipperary

Discontinuità fra le prospettive

Questo fascicolo monografico ha finito con risultare un documento interessante pure da un punto di vista metodologico. Il rifiuto di una disciplina « fondata sull'oggetto particolare », ha spinto ad affidare a studiosi appartenenti a discipline diverse, la trattazione delle tre prospettive fondamentali. Ciò ha fatto sì che la trattazione si muovesse sempre ad un serio livello di scientificità. Ma le prospettive hanno lasciato larghi vuoti fra di loro. E chi raffronta le discontinuità fra le prospettive alla continuità che entro la prospettiva psicologica presentano le due trattazioni, quella a livello di Psicologia generale e quella a livello di Psicologia Sociale, non potrà non notare la differenza. Da un lato, larghi argomenti, e non sempre marginali, vengono trascurati, dall'altra addirittura alcune, seppur lievi, sovrapposizioni.

Ma allora avevano ragione i sostenitori di una *filmologia*, od altra disciplina integrata? Le trattazioni « convergenti » non finiscono di rivelare, ancora una volta, l'irrealtà delle compartimentazioni scientifiche? Noi non lo crediamo e cercheremo di spiegarne il perché.

Il lettore più smaliziato si sarà avveduto come e qualmente, dietro ad ogni prospettiva, si sia rivelato un complesso sistema di riferimento, il quale era — volta a volta — la persona umana, la società nella sua globalità, l'equilibrio fra i segni nel messaggio e nel codice. E se — come era possibile — avessimo sviluppato la prospettiva economica, avremmo trovato un altro sistema di riferimento e — precisamente — quello economico. Il fatto è che la scienza moderna si dichiara incompetente ad indagare l'essenza delle cose, e cerca soltanto di studiare gli aspetti esterni degli oggetti o fenomeni; ed anzi, pone l'accento più sulle relazioni fra fenomeni che sui fenomeni stessi. Ora, tutti i fenomeni, ed in particolare quelli assai complessi come l'esperienza filmica, entrano in relazione con numerosi altri fenomeni, delle specie più diverse. Il collegare fenomeni, come fa il dilettante, in base a relazioni occasionali, pur se rilevanti, non porta ad un vero approfondimento delle conoscenze e sbocca quindi in risultati, magari utili, ma privi di sviluppo. Da ciò la convenienza di cercare degli ambiti di ricerca, che pur avendo limiti precisi, presentino una certa persistenza. Così la problematica particolare trova appoggio e chiarimento in soluzioni precedenti riguardanti altre problematiche, sia affini che complementari.

Ciò non significa che si debbano accettare le discontinuità come un male non eliminabile, bensì si deve cercare di colmarle. La strategia fondamentale, a tal fine, ci pare sia quella di ricercare se vi sono « sistemi intermedi » fra quelli di base, che permettano indagini intermedie. Diremo tale strategia della « ricerca interstiziale ».

Esamineremo poi quali sono le esigenze pragmatiche che spingono verso la ricerca e come ai loro effetti immediati, a carattere dispersivo, si vada lentamente sovrapponendo l'esigenza di un accostamento globale.

Dalla prospettiva psicologica alla prospettiva sociologica

Consideriamo, anzitutto, le possibilità di una ricerca interstiziale fra Psicologia e Sociologia, rinviando ad un secondo momento l'indagine sulle possibilità di un raccordo migliore fra tali discipline e la Semiotica, o Semiologia che dir si voglia [3]. Notiamo che nel nostro caso l'impresa si presenta particolarmente ardua, perché il saggio a carattere psico-sociale dell'Imbasciati, pone l'accento chiaramente più sullo psicologico che non sul sociale, mentre il saggio sociologico del Livolsi, occupa posizioni quanto più macrosociologiche è possibile.
Gli effetti del messaggio cinematografico sono più di promozione emotiva che non di persuasione a particolari scelte. Resta così di scarso interesse per lo psicologo del cinematografo l'ipotesi del « flusso in due momenti » delle idee verso la decisione, così interessante per quanto è stampa o radiotelevisione. Ipotesi che — come noto — afferma la necessità di una convalida da parte di « influenti », a livello di rapporti interpersonali, dei messaggi che pervengono attraverso i media di massa [4].
Sarebbe stato tuttavia possibile dare un qualche maggior peso ai « valori », in base a cui la società giudica gli effetti psicologici di suggestione e di catarsi. Poiché se il messaggio spinge ad un agire valutato buono od — invece — da condannarsi, entro una certa società, gli effetti sono del tutto diversi. E quanto alla « catarsi » essa può dirsi tale solo quando l'effetto vicario del messaggio è nei confronti di azioni stimate condannevoli, ma si trasforma in « narcosi », quando l'effetto è riguardo ad azioni stimate lodevoli [5].
Quanto al saggio sociologico, esso rivela un coraggioso abbandono dell'illusione di una Sociologia delle « Comunicazioni di massa », per sé stante. Illusione che ha imperversato negli Stati Uniti per alcuni decenni, e che in Europa ha trascinato con sé, almeno temporaneamente, pensatori anche acuti come un Edgar Morin: in base al quale abbandono, il rapporto fra cinematografo ed altri media di massa, viene ridimensionato ad un pur interessante problema di equilibrio. (Problema di equilibrio che si propone però anche fra cinematografo ed altre forme di spettacolo, dal teatro ai circenses).
A questo punto, il ragionamento poteva svilupparsi entro due diversi modelli: uno essenzialmente esogeno alle comunicazioni, l'altro endogeno alle stesse. Scelte ambedue valide, ma tali da orientare l'indagine verso problematiche solo in parte coincidenti.
Il Livolsi ha scelto il modello esogeno, collegando direttamente le comunicazioni di massa al sistema politico e sociale, caratteristico dei sistemi economicamente sviluppati di tipo capitalistico. Accolto tale modello, il problema centrale diviene quello del controllo dei media e della manipolazione delle coscienze individuali, da parte del potere economico. Manipolazione che nel caso del cinematografo avviene più come spinta all'evasione (di rado sublimante) e come abitudine ad una passività consumistica.
L'altro modello, quello endogeno alle comunicazioni [6], ritiene conveniente sviluppare un sistema delle comunicazioni parzialmente distinto dal sistema delle azioni. Infatti mentre le comunicazioni capillari sono strettamente subordinate alle azioni, sia la cultura organizzata che le comunicazioni

[3] Semiotica è espressione anglosassone e Semiologia è termine d'origine francese.
[4] Vedasi in proposito l'opera fondamentale: E. Katz & P.F. Lazarsfeld, *L'influenza personale nelle comunicazioni di massa*, E.R.I., Torino, 1968 (ed. originale del 1955). Per gli sviluppi più recenti: G. Braga, *L'ipotesi del « two step flow » oggi* su « Sipra », a. 1970, n. 6.
[5] Cfr.: G. Braga, *La comunicazione sociale*, E.R.I., Torino, 1969; cap. VI.
[6] Modello sviluppato da chi scrive nella già citata *La comunicazione sociale*.

dette di massa, godono di una qualche autonomia. Tale modello si svincola in parte dal problema politico, e ritiene più importante un fenomeno antropologico, comune a tutte le società economicamente sviluppate: lo squilibrio fra la pervasività dei linguaggi espressivi, in larga misura volgarizzati, e dell'informazione atomizzata, entro l'intera società, da un lato, ed il potere reale di coloro che, direttamente od indirettamente, controllano la scienza con i suoi linguaggi specialistici, e l'elaborazione della informazione per mezzo dei cosiddetti cervelli elettronici, dall'altro lato. Potere reale che riesce a penetrare la sfera stessa dell'azione, colloquiando con le macchine ed assicurando l'automazione dei processi produttivi.

Questo secondo modello facilita — forse — l'integrazione con la prospettiva psicologica, perché valorizza i processi psicologici che intervengono entro il contesto sociologico. Ed anche con la prospettiva semiologica, in quanto dà peso alla distribuzione differenziale dei diversi tipi di linguaggio: mediatore, espressivo, logico-matematico (operativo) e scientifico.

Una ricerca interdisciplinare dovrebbe [7] orientarsi verso schemi intermedi, tali da permettere una conoscenza dei processi di formazione e di fruizione dei messaggi cinematografici: processi in prevalenza psicologici, ma sociologicamente strutturati.

Entro tale orientamento ci pare che un posto privilegiato occupi lo schema « circolare », che va dai potenziali fruitori alla produzione industriale ed alla formazione artistica per ridiscendere ai fruitori reali, e da costoro nuovamente tornare ai produttori e formatori, come verifica al loro operato. Analisi concatenata dei diversi momenti: della intuizione ed analisi delle aspettative; dell'incontro fra imprenditoriato e formatori; della produzione; della distribuzione; della fruizione e della critica; delle diverse retroazioni e retrocomunicazioni.

Un momento di particolare interesse sarà quello dell'incontro fra imprenditoriato e formatori del messaggio, poiché è il « punto » ove avviene l'incontro (e lo scontro) fra esigenze industriali ed esigenze culturali. Ma ancor più importante il momento della produzione, la cui analisi dovrebbe superare problematiche piuttosto false, come quella di chi è l'autore del film o della importanza relativa di sceneggiato a priori e di montaggio a posteriori. Momento entro cui s'instaura un rapporto triangolare fra: il regista ed i suoi collaboratori; gli operatori ed i registratori; gli attori. Momento in cui si scontrano le rigidità della programmazione industriale con la libertà creativa del regista ed il contributo interpretativo degli attori. Momento entro cui interazioni e comunicazioni, retroazioni e retrocomunicazioni si intrecciano, modellandosi a vicenda, in modo sovente informale, eppure ricco di componenti tecniche.

La prospettiva semiologica: problemi d'inserimento

La proposta di un approfondimento della fascia interstiziale fra Psicologia e Sociologia, presentava problemi di modo, ma non di fondo, data la forte complementarietà fra le due discipline. Il discorso diviene più complesso quando introduciamo la prospettiva semiotica o semiologica.

Il saggio di Bettetini e Casetti è intriso — come tutti gli scritti degli

[7] Usiamo il condizionale, poiché riteniamo difficile il finanziamento, in Italia, di ricerche che non abbiano riscontri pratici più che immediati, fuori dai laboratori ed entro la realtà vissuta.

studiosi dei linguaggi iconici [8] — di un insopprimibile ambivalenza nei confronti della Linguistica: sorella maggiore ammirata ed imitata, ma nei confronti della quale ci si vorrebbe rendere autonomi ed indipendenti. È perciò giusto che il discorso prenda l'avvio dallo sviluppo storico della Linguistica stessa.
La Linguistica è riuscita a raggiungere il suo individuale sviluppo al prezzo di una coraggiosa « riduzione », che estrometteva, o quasi, le componenti psicologiche e le componenti sociologiche. Le prime relegate nel limbo della « parole », le seconde accolte in modo mascherato nel « valore » di scambio, dentro il sistema o paradigma [9].
Questa strategia si è dimostrata estremamente fertile, ma oggi è messa in forse da una crisi strisciante. Le grammatiche generative, del tipo di quella del Chomsky, hanno rilanciato l'interesse per le ricerche di psicolinguistica. E la mal chiarita tensione fra *competence* e *performance*, rende necessaria l'introduzione di concetti inquadrati da una Sociologia del linguaggio [10]. Tutto questo significa una tentazione per un passaggio da una Linguistica dei segni ad una Linguistica dei processi significanti.
La domanda che ora si pone, anzi si impone, agli studiosi di Semiotica iconica, in generale, e filmica, in particolare, è se la strategia di ricerca dei Linguisti sia conveniente pure per essi. Se essi insistono su di una Semiotica come « teoria generale dei segni », allora il dialogo con psicologi e sociologi andrebbe accantonato, fino a quando essi avranno raggiunto risultati consolidati, paragonabili a quelli ottenuti dai linguisti. Ma se essi optano per una Semiotica come « teoria generale del significare », allora il dialogo deve essere immediato, poiché i processi del significare sono ad un tempo psichici e sociali.
Il saggio di Bettetini e Casetti, come del resto quelli di Eco e di Metz, danno l'impressione vi sia una propensione per una Semiotica iconica come teoria dei segni, ma che tuttavia non si sia oltrepassato il punto oltre il quale la decisione è irreversibile [11]. Ciò mi spinge a fare l'avvocato del diavolo, ed a puntualizzare i principali argomenti a favore di una Semiotica iconica, come teoria del significare per icone.
Il primo argomento risiede nel fatto che il sistema dei segni filmici è assai poco coerente se raffrontato al « sistema » del linguaggio verbale. (Così come i codici logico-matematici sono invece estremamente più compatti; quasi per una legge di simmetria).
Il secondo argomento consiste nel fatto che l'interpretazione dei messaggi iconici offre una dispersione di esiti conturbante, se raffrontata con quella dei messaggi verbali. Ciò per quei fenomeni di proiezione sopra immagini spesso ambigue, su cui ha insistito l'Imbasciati.
In terzo luogo — ed il fatto non sfugge a Bettetini e Casetti — è che nei linguaggi iconici vi è una componente che non è significante, se al verbo

[8] Il termine « iconico » è usato dai diversi autori di questo numero speciale in guisa non omogenea. Per chi scrive, il termine indica che una certa forma ha un valore di per se stessa, indipendentemente dal fatto che sia analogica; così iconico è un filmato di comportamenti, ma è iconica pure la musica, che analogica non è. Per Bettetini e Casetti, che concentrano la loro attenzione sul linguaggio filmico, i concetti di iconico ed analogico largamente si sovrappongono. Per Imbasciati iconico è pressoché sinonimo di linguaggio per immagini visive.
[9] Infatti un sistema di scambio, fatto economico in sé, presuppone una tacita convenzione sociale di aspettazioni ed attuazioni, che lo scambio soddisfa.
[10] Per un tentativo di reinterpretare il contrasto fra « langue » e « parole » come doppia contrapposizione fra sociale ed individuale, ma anche fra aspettazione ed attuazione, vedere: G. Braga, *Norme e comportamento linguistico come dialettica fra aspettazione ed attuazione* su « Sociologia », a. VI (1972), nuova serie, n. 1.
[11] Solo il Garroni, con il recentissimo *Progetto di Semiotica* (Laterza, Bari, 1972), ci pare abbia superato il punto di *no return.*

« significare » si dà la stessa interpretazione che ha per il linguaggio verbale. Le forme iconiche non hanno solo un valore di scambio, ma pure un valore per se stesse: il che balza in modo incontrovertibile allorquando si considerano icone, in cui ogni analogia vien meno, quali sono — salvo rare eccezioni — quelle musicali.
Corollario del primo e del terzo argomento, e forse anche del secondo, è un'intrinseca instabilità dei codici iconici. Infatti più un codice rivela scarsa compattezza e più le sue parti possono variare, senza mutare l'equilibrio con le altre convenzioni. Inoltre, un valore per se stesso delle icone è un fenomeno essenzialmente storico, dovuto allo sviluppo delle funzioni espressive, sia a livello popolare che delle élites artistiche.
Il cinematografo è anche industria e quindi deve raggiungere numerosi fruitori; il che assicura una certa stabilità ai suoi codici narrativi, almeno in superficie. Ma si deve anche riconoscere che tali codici sono in una posizione di retroguardia, nei confronti della rivoluzione che sta sconvolgendo ogni codice artistico, dalle arti plastiche alla musica.
Il surrealismo che è rinnovamento della costruzione e l'astrattismo che è rinnovamento delle icone, sono fra le tendenze più vivaci nelle arti plastiche [12]. Parimenti, nella musica, la composizione atonale è innovazione nella costruzione e la musica elettronica è innovazione nelle icone. Mentre, in poesia, il surrealismo ha avuto una sua stagione, e sia l'ermetismo che il futurismo hanno segnato una distruzione di quanto vi era di sintattico nell'espressione poetica.
Forse, alle due tendenze verso un'arte sempre meno realista, se ne dovrebbe aggiungere una terza che è una reazione alle precedenti: una tendenza a ricongiungere sempre più intensamente la comunicazione alla sua matrice turgida e corposa, che è l'azione. Da cui un rinnovato interesse per il mimo, il circo ed il balletto e da cui l'*happening* teatrale. Da cui l'*action painting* e l'arte povera, nelle arti plastiche, e la musica concreta, e quella tendenza ad una musa dimessa, delle cose d'ogni giorno, che possiamo intitolare a Whitman.
E nei limiti in cui la rivoluzione dell'espressione artistica investirà il linguaggio filmico, questo attualizzerà le sue potenzialità, fino ad oggi sfruttate in modo assai limitato. Ponendo mano a mano sempre più ardui problemi ai sostenitori di una codificazione autonoma.
Non si ha quindi da escludere a priori un rovesciamento di tendenza, in base a cui il modello di partenza non dovrebbe essere quello linguistico, bensì quello psicolinguistico e quello sociolinguistico. Con l'avvertenza che mentre la Psicolinguistica è disciplina interstiziale assai progredita, la Sociolinguistica sta ancora faticosamente ricercando se stessa. E del resto, anche per le discipline interstiziali, quali dovrebbero essere la Psicosemiotica e la Sociosmeiotica, le cose si pongono in modo consimile: il buon avanzamento degli studi di Psicologia generale, quali risultano dal saggio di Luccio, fa pensare che anche la Psicosemiotica avrebbe un cammino più facile che non la Sociosemiotica.

Ricerca e centri di potere

La ricerca psicologica è l'unica che ha goduto di un serio interesse da parte dei centri di potere. Anzitutto, è doveroso riconoscerlo, per il maggior prestigio di cui gode la Psicologia. Ma ancor più, per la situazione compe-

[12] Vedere in proposito: G.C. Argan, *Arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze, 1970; ciò anche se le interpretazioni sociologiche dell'autore, restano a volte solo ipotesi di lavoro.

titiva creatasi fra centri, laici ed ancor più religiosi, interessati a problemi di morale e di educazione, e centri economici, che puntavano su « prodotti culturali » di facile smercio, al di fuori di ogni preoccupazione di contenuto. Aggiungeremo (malignamente?) una segreta speranza, da parte di molti fra quanti commissionavano le ricerche, di riuscire a strumentalizzarle, così come era accaduto, in larga misura, con la Psicologia industriale. La fioritura delle ricerche psicologiche nell'ambito dei media di massa, sono scaturite da precise domande: come persuadere attraverso propaganda e pubblicità? quali effetti su aggressività, erotismo od altro, hanno i messaggi? Dalla prima domanda, la ripresa di una ricerca già cara ai retori dell'antichità; ricerca che interessa però solo marginalmente il cinematografo. Dalla seconda le ricerche di cui dianzi; solo che alcuni committenti si attendevano un invito al rigorismo ed altri una giustificazione al lassismo.

Un documento interessante di tale tentata strumentalizzazione è nella seconda parte di un'opera del Klapper, diffusa pure da noi [13]. Costui, legato ad interessi televisivi, dà grande rilievo agli effetti aggressivi, in quanto l'aggressività costituisce un vero incubo per la società americana, ma tralascia la problematica dell'erotismo, dietro a cui sente una opinione pubblica divisa. Si nota poi un certo interesse per i problemi inerenti all'evasione e passività, ma tutto ciò è inteso come timore che si infiacchisca quell'attivismo che è fondamento del sistema americano; mentre il dubbio che possa esservi pure una passività come rinuncia ad ogni critica al sistema, non sfiora neppure la mente del nostro.

Del resto, tutte le società economicamente avanzate possono così facilmente essere messe in crisi da un'aggressività diffusa, che perfino l'Unesco si è mossa, facendo effettuare un'ampia ricerca bibliografica, sotto la guida di Wilbur Schramm [14]. Ricerca centrata sulla televisione, ma che interessa pure il cinematografo.

Quanto all'ambivalenza degli effetti, per cui suggestione si contrappone a catarsi (o, come noi diremmo, effetti di mimesi od effetti vicarî nei confronti dell'azione) essa ha finito con il soddisfare un po' tutti, poiché ognuno ha posto l'accento su quel che gli interessava. A noi resta però un dubbio: che lo stesso messaggio sullo stesso individuo abbia effetti diversi, a seconda del contesto sociale. Se così fosse vero, l'uscita dal vicolo cieco, sarebbe condizionata ad una interdisciplinarietà nelle ulteriori ricerche.

Soprattutto, ci pare che si dovrebbe fare un serio sforzo per il superamento delle ricerche settoriali. I sociologi francesi del *Centre d'études sur les communications de masse* hanno indicato una via, con le loro ricerche sui « modelli » proposti dal cinematografo; ricerca dei modelli sviluppata poi in Inghilterra, soprattutto nel campo televisivo, dalla Himmelweit e le sue collaboratrici [15]. Orientamento che è presente pure nel saggio del Livolsi.

Ma se la ricerca volesse essere effettivamente psicologica, essa dovrebbe puntare allo studio delle variazioni entro la personalità globale. Purtroppo, ciò richiede che ci si riferisca ad un ben precisato modello della personalità. Ma quale? Le teorie al riguardo sono numerose e tendono a moltiplicarsi, specie per opera degli psicoanalisti: ogni maestro fra i quali, tende infatti ad avere una propria teoria della personalità.

[13] J.T. Klapper, *Gli effetti del comunicare*, ET/AS Kompass, Milano, 1965 (ed. originale del 1960).
[14] Unesco, *L'influence de la télevision sur les enfants et les adolescents*, Parigi, 1966.
[15] H. Himmelweit, A.N. Oppenheim & P. Vince, *Television and the child; an empirical study of the effects of the television on the young*, Oxford Univ. Press, Londra, 1958.

I centri di potere hanno visto con assai minore favore la ricerca sociologica. In proprio si sono limitati ad indagini sulla *readership*, alle ricerche di mercato, agli indici di gradimento. Qualche volta hanno appoggiato senza entusiasmo la ricerca accademica, la quale, anche qundo orientata in senso moderato, non poteva chiudere gli occhi davanti alla realtà [16]. Ciò ha lasciato largo spazio ad una ricerca « di opposizione », molto acuta, anche se a volte con fondamenta empiriche discutibili. Il maggior centro di tale ricerca è stata la Scuola di Francoforte, con Horkheimer ed Adorno, Habermas e Marcuse. Ma non sono neppure mancate « lance spezzate » nello stesso ambiente americano, come Baran e Sweezy o Skornia. E se il cinematografo è stato un po' risparmiato, è perché la bufera si è addensata soprattutto nei più nevralgici settori della televisione e della stampa quotidiana.
Le diagnosi dei moderati e della opposizione ideologica sono, al di là del tono, non poco coincidenti. Il cinematografo fornisce in larga misura messaggi volgarizzati, in senso consumistico, il che ha implicazioni strumentali indirette, favorendo un'evasione, neppur sublimata, e la passività. Ed il Livolsi bene esprime queste diffuse convinzioni nel suo contributo. Il dissidio fra i diversi studiosi, comincia al di là della diagnosi, quando si devono prescrivere i rimedî, in quanto i marxisti puntano verso un ribaltamento dei controlli, dalla classe borghese alla dittatura del proletariato, mentre i democratici in senso occidentale, propugnano un pluralismo delle fonti [17]. Non mancano però marxisti i quali criticano certe posizioni massimaliste, per cui le sinistre restano nell'inazione, nell'attesa del ribaltamento [18].

Verso indagini più sottili

Il lettore si sarà accorto che mano a mano che ci si risale dalla Psicologia generale, per la Psicologia sociale alla Sociologia, la componente delle forme significanti cede il passo, prima ai contenuti significanti, quindi alle strutture, specie quelle di controllo economico e politico. Lo sviluppo della prospettiva semiologica dovrebbe esercitare un benefico effetto riequilibrante; ma purtroppo essa è ancora intesa come una disciplina che interessa solo gli addetti ai lavori: registi, e critici, storici del cinema. Eppure si vanno delineando problematiche nuove che richiedono indagini più sottili. Ne esamineremo alcune, nell'ambito ideologico, in quello della dinamica socioculturale e del condizionamento antropologico.
Fra i cattolici l'antica questione del primato della morale sulle espressioni estetiche, si è andata estenuando in compromessi pratici. Non così, fra i marxisti, l'analoga pur se più recente questione del primato del politico su tali espressioni. Da ciò, in Francia, un'interessante discussione intorno alle implicazioni ideologiche del medium filmico.
Una corrente di pensiero ha sostenuto sui « Cahiers du cinéma » e su « Cinéthique » che la lotta contro la borghesia, deve tendere a minare l'ideologia di questa. Ora il film non è soltanto lo specchio delle ideologie dominanti, attraverso i propri contenuti, ma addirittura crea una propria ideologia borghese attraverso la « impressione della realtà ». Per cui, sostengono tali teorici, di cui J.L. Godard è il massimo realizzatore attraverso

[16] Si vedano — ad esempio — le ricerche del già ricordato *Centre* presso la « Ecole pratique d'hautes études », di Parigi.
[17] Nel X capitolo di G. Braga, *La comunicazione sociale*, citato, si troverà un'analisi delle diverse forme di controllo dei media di massa.
[18] Ad esempio Hans M. Enzensberger in *Contro l'industria culturale*, Guaraldi, Firenze, 1971.

la regia, sarebbe sufficiente « ... que l'impression de réalité cesse et les idéologies refletées, privées de support, s'écroulent (au cinéma seulement bien sûr...) » [19]. Siamo, come si vede, su di una posizione del tutto opposta a quella del « realismo socialista », per cui i contenuti hanno importanza primaria, ed il senso della realtà fatto strumentale ed ambivalente.

Noi non entreremo, perché incompetenti, nella polemica, pur riconoscendo che quanto dice a contrasto un altro marxista, il Lebel [20], non manchi di mordente e ciò senza cadere nell'eccesso zhdanoviano. Vogliamo solo osservare che una più profonda conoscenza semiologica (ed anche psicologica), potrebbe portare argomenti di fatto entro polemiche del genere, le quali finiscono, altrimenti, di cadere nell'astrattismo.

Aggiungeremo — *en passant* — che occorre andare assai cauti nel collegare rivoluzioni artistiche e rivoluzioni sociali. Il legame certo esiste, ma spesso non evidente ed a volte contorto. Si pensi ad un movimento futurista, che finisce di confluire in Italia nel fascismo ed in Russia nel bolscevismo; salvo ad essere successivamente emarginato a favore — rispettivamente — del « novecento » e del « realismo socialista », cioè di un'arte burocratizzata.

Esempio a livello antropologico è, invece, la chiassosa dottrina di Marshall McLuhan, per la quale « il medium è il messaggio ». Il che significa che il fatto stesso che ci si avvalga per comunicare di un medium piuttosto che di un altro, incide sulle personalità singole tratti antropologici comuni, più caratterizzanti di quelli stessi che potranno incidere i contenuti.

Si tratta di enunciazioni così generali che nessuna ricerca empirica potrà né convalidare, né falsificare. Ma le indagini più sottili potrebbero verificare molti risvolti di una tale teoria.

Il McLuhan — ad esempio — ritiene che vi sia una grande differenza fra messaggio filmico e messaggio televisivo [21]; e ciò contro l'opinione comune. Il primo sarebbe vicino al messaggio stampato: altamente definito nella forma, lascerebbe poco spazio ad un'azione integratrice da parte del recettore. Il secondo scarsamente definito ed ambiguo, in quanto costruito per punti dal pennello luminoso, coinvolgerebbe fortemente la personalità del recettore, con le sue attività psichiche. Il nostro, per brutto vezzo, « giudica e manda secondo che avvinghia »; ma sarebbe interessante sottoporre a verifica così audaci affermazioni.

Come teoria intorno alla dinamica socio-culturale, riprenderò le mie già ricordate considerazioni, fondate su di un'analisi della rivoluzione tecnologica della comunicazione umana. Da una parte, i linguaggi iconici in funzione espressiva, tenderebbero a sommergere sempre di più le masse, unitamente ad un'informazione atomizzata; sotto il duplice effetto delle quali si moltiplicherebbero le personalità etero-dirette, nel senso riesmaniano del termine. Dall'altro lato, il possesso dei linguaggi logico-matematici e scientifici, con il conseguente controllo su elaboratori, automatismi e tecnologie, darebbe un reale potere a particolari *élites*; un potere però più strumentale che di scelta dei fini, che li destinerebbe ad uscire dalla massa, ma come collaboratori specialistici del potere politico ed economico.

Ora un'avanzata analisi semiologica potrebbe permettere di precisare molti aspetti della nostra tesi. Ma potrebbe soprattutto fornire contravveleni, come l'educazione alla lettura critica dei messaggi iconici o come

[19] J.P. Fargier su « Cinéthique », n. 5.
[20] J.P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, Ed. Sociales, Paris, 1971.
[21] M. Mc Luhan, *Understanding media*, Mc Graw-Hill; New York, 1964.

una più agevole e diffusa alfabetizzazione matematica. Cioè una liberazione dai condizionamenti ed un accresciuto e diffuso controllo sulle élites tecnocratiche.

...ed allora?

Questo insieme di ricerche, di cui ogni autore sostiene la piena responsabilità per il proprio contributo, ci pare conduca alle seguenti conclusioni:
1) la convergenza dalle diverse scienze di base, verso l'oggetto « cinematografico », ha assicurato procedure corrette e rigorose, ma con tempi lunghi ed in modo poco integrato;
2) esistono i modi per assicurare tale integrazione e, precisamente, la ricerca interdisciplinare e lo sviluppo di discipline interstiziali;
3) vi sono buoni argomenti, anche pratici, estetici, politici ed economici per accelerare i tempi di tale processo di sviluppo e convergenza delle ricerche.
... ed allora?
Il problema è soprattutto di istituzionalizzazione della ricerca. E qui la discussione dovrebbe allargarsi a tutte le categorie interessate. Le soluzioni sono diverse: creare centri appositi di ricerca, autonomi o presso istituzioni esistenti; sviluppare dipartimenti universitarî di « comunicazioni » come esistono negli Stati Uniti; fondare istituti post-universitarî, come in Francia; od altro ancora.
Ogni soluzione avrebbe vantaggi ed inconvenienti. Quello che è importante è che il centro, dipartimento od istituto, sia sottratto il più possibile alle spinte degli interessi diretti. Meglio ancora se vi fossero più istituti, con orientamenti competitivi. Ma questo è forse... un sogno.
L'integrazione non sarebbe certo agevole, anche a motivo delle situazioni di partenza assai diverse. Mentre gli psicologi porterebbero con sé un notevole bagaglio sperimentale, da meglio interpretare alla luce delle altre discipline, i semiologi hanno invece messo a punto una concettualizzazione avanzata, che richiede verifiche sperimentali, in base alle quali essere certificata, modificata o falsificata. I sociologi, infine, si trovano ad un bivio: orientarsi verso problematiche a medio raggio, per le quali l'apporto delle più avanzate discipline consorelle sarebbe determinante; insistere in una prospettiva storicistica, ma allora si dovrebbe cercare una migliore integrazione con gli esiti notevoli raggiunti da critici e storici del cinematografo.
In ogni caso, la via è lunga ed ardua.

n. 7/8, luglio - agosto

IL CINEMA MILITANTE
a cura di **Faliero Rosati**

I parte

I cinegiornali liberi
I cinegiornali studenteschi
Documenti del movimento studentesco
Il collettivo Cinema militante Torino - Milano - Roma
Il centro documentazione Cinema e Lotta di Classe
Gruppo iniziativa per il film di intervento politico (ANAC)
Gruppo Cinema Teatro Azione
Centro cinematografico di documentazione proletaria
Il movimento studentesco del Centro Sperimentale di Cinematografia
Il gruppo Cinema Contro (Enna)
Le esperienze cinematografiche di « Lotta continua »

II parte

Atti del convegno « Il cinema politico italiano tra contestazione e consumo: le riviste cinematografiche a confronto » (Bologna 8 - 10 dicembre 1972)

n. 9/10, settembre - ottobre

INTELLETTUALI E INDUSTRIA CULTURALE
a cura di **Giovanni Bechelloni e Franco Rositi**

n. 11/12, novembe - dicembre

LA SCUOLA DI FRANCOFORTE
E LA COMUNICAZIONE DI MASSA
a cura di **Tito Perlini**

Tito Perlini: Tra minuscolo ed illimitato: osservazioni sullo stile di Adorno.

Maria Grazia Meriggi: Osservazioni su Benjamin e il teatro.

Luciano Frasconi: Il tema dell'industria culturale nel pensie- critico negativo.

Tito Perlini: Adorno e il cinema.

Renato Michelatti: Incidenza del pensiero critico negativo nella cultura cinematografica italiana.

Note:

Musicologia adorniana
Critica della televisione in Adorno
« L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica » di Benjamin.

E' uscito per le Edizioni « Bianco e Nero » - Collana di studi, ricerche e documentazioni del Centro Sperimentale di Cinematografia (15)

CARL MAYER E L'ESPRESSIONISMO

Atti del Convegno Internazionale di Studi su Carl Mayer a cura di MARIO VERDONE

E' la raccolta delle relazioni e comunicazioni tenute alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1967 da:

Luigi Chiarini, Fritz Lang, Paolo Chiarini, Eberhard Spiess, G.C. Argan, Mario Verdone, Giuseppe Bevilacqua, Roberto Paolella, Walter Alberti, Vito Pandolfi, Luigi Rognoni, Edoardo Bruno, Charles Ford, Lotte H. Eisner, Erwin Leiser, Jean Mitry, Hans Richter, Giovanni Calendoli, Giorgio Bassani, Werner Zurbuch.

Il testo è arricchito da documenti di Paul Wegener, Hermann Warm, Frank Daugherty, Herbert G. Luft, Paul Rotha, e da numerose illustrazioni.